سلیم-جاوید کی فلموں میں اردو زبان اور سماج کی عکاسی

مقالہ برائے

پی-ایچ-ڈی

ریسرچ اسکالر

محمد بدرِ عالم

نگراں

ڈاکٹر محمد کاظم

شعبۂ اردو

دہلی یونیورسٹی، دہلی-۱۱۰۰۰۷

(2014)

پیش لفظ

فلم کو مووی، فلک، پکچر شوز بھی کہا جاتا ہے۔ اس کے چھ مختلف اقسام ہیں۔ فلم میکنگ ایک تھکا دینے والا نظام اوقات ہے۔ جس کی بنیاد اسکرپٹ ہوتی ہے۔ اسکرپٹ نگاری کے تین حصے ہوتے ہیں: کہانی، منظر نامہ اور مکالمہ۔ اس کو لکھ لینے کے بعد فلم مختلف مراحل سے گزرتی ہوئی سنیما ہال میں ناظرین تک پہنچتی ہے۔ فلم میکنگ کا ایک اہم جز کیمرے کے شورٹس ہیں۔ یہ شورٹس تقریباً پچیس طرح کے ہوتے ہیں۔ انہیں پچیس شورٹس کی بدولت فلم تمام میڈیم سے طاقتور میڈیم بن پاتا ہے۔

فلم کے ابتدا ہی میں یہ اندیشہ لگا لیا گیا تھا کہ ایجاد کی شکل میں سنیما دوسرے میڈیم سے کہیں زیادہ اہم ثابت ہوگا۔ کیونکہ یہ تعلیم اور غیر تعلیم یافتہ دونوں کو برابر طور پر اپنی طرف متوجہ کرتا ہے۔ سنیما جدید سائنس کا وہ عطیہ ہے جو سستی تفریح دینے کے ساتھ ساتھ آسانی سے موجود ہے۔ فلم اور کاروبار کا ایک گہرا رشتہ ہے۔ دونوں ایک دوسرے کے بغیر وجود میں نہیں آسکتے۔ اس لئے فلم ساز یہ نہیں کہہ سکتا کہ بوکس آفس سے اس کا کوئی تعلق نہیں۔ جو ایسا کہتا ہے وہ یا تو جھوٹ بولتا ہے یا اس کو اس میڈیم کے جذبے کی سمجھ نہیں۔

فلم نے اپنی الگ دنیا بنالی ہے لیکن اس کو اس بات کا ہمیشہ خیال رکھنا پڑے گا کہ فلم اور سماج کا گہرا رشتہ ہے۔ دونوں کو ایک دوسرے سے کسی حال میں جدا نہیں کیا جاسکتا۔ اگر کسی نے ایسی فلمیں بنائی جس کے درمیان سماج کی زمین نہیں تو وہ فلم ناکام ہو جائے گی۔ اور اس لئے فلم ساز کو یہ صلاح دی جاتی ہے کہ وہ فلم بناتے وقت ناظرین کے پسند و ناپسند کا خیال رکھے۔

فرانس کو لومیئر بھائیوں کے ذریعے پہلی متحرک تصویری پروجیکٹ ۲۸ دسمبر ۱۸۹۵ میں پیش کیا گیا۔ یہ دنیا کی پہلی فلم تھی۔ اس کے بعد لومیئر بھائیوں کے ذریعے ہی ممبئی کے واٹسن سنیما ہال میں ۷ جولائی ۱۸۹۶ کو دکھائی گئی جو ہندوستان میں دکھائی جانے والی پہلی فلم تھی۔ اس کے بعد بنگال میں ہیرالال سین کے ذریعے ۱۸۹۸ میں 'ایران کا پھول' نام سے فلم بنائی گئی جسے ہندوستان کی پہلی فلم ہونے کا درجہ حاصل ہے۔ اس حیران کردینے والے واقعے کو ایک قدم آگے بڑھاتے ہوئے گووند پھالکے نے ۱۳ مئی ۱۹۱۳ کو ممبئی کے کارونیشن سنیما ہال میں پہلی چلتی پھرتی فلم راجا ہرش چندر دکھائی۔ اس کے بعد فلم میں ایک اور باب کا اضافہ کرتے ہوئے اردشیر ایرانی نے ہندوستان کی پہلی بولتی فلم عالم آرا ۱۹۳۱ میں بنائی۔

ہندوستانی سینما کی پہلی بولتی فلم 'عالم آرا' جوزف ڈیوڈ کے 'کنٹھاہار' نام کے ایک اردو ڈرامے پر مبنی ہے۔ یہ وہ وقت تھا جب تھیٹر میں اردو ڈراموں کا بول بالا تھا۔ چونکہ فلم تھیٹر کی ترقی یافتہ شکل ہے اس لئے پہلی بولتی فلم کے لیے اردو ڈرامے کا انتخاب کیا۔ یہ تو بات ہوئی اردو ادب پر فلم بننے کی اور اگر بات اردو ادیبوں کو فلم سے جوڑنے کی کی جائے تو آغا حشر کاشمیری جیسے ڈرامہ نگار اور منشی پریم چند جیسے فکشن نگار کو ہندوستانی بولتی فلموں سے جلد ہی جوڑا گیا ان ادیبوں کو ابتدائی ہندوستانی بولتی فلموں میں شامل کرنے کا ایک خاص مقصد وہ یہ تھا کہ ہندوستانی فلموں کو عام لوگوں کی نفسیات سے جوڑا جاسکے اور بہترین زبان کے استعمال سے فلموں کے حسن و جمال کو سجایا اور سنوارا جائے۔ جس سے اردو زبان کو بھی فروغ ملے۔ اس سلسلے میں دوسری بات یہ ہے کہ ان ادیبوں کے ذہن میں کہیں نہ کہیں اس میڈیم سے اردو کو فروغ دینے کی بھی بات تھی وہ اس لئے کہ ان کو اس میڈیم کی طاقت کا اندازہ ہو گیا تھا۔ تیسری وجہ ہندوستانی زبان کا ملک کے زیادہ تر حصوں میں سمجھا جانا بھی تھا۔ یہی وہ وجوہات تھیں جس کی وجہ سے اردو زبان کا ہندوستانی فلموں سے رشتہ متکلم فلموں کی آغاز سے ہی جڑ گیا۔

اکثر ماہرین کا یہ خیال ہے کہ ہندوستانی فلم پارسی تھیٹر کا تفصیل ہے۔ اس وقت جب تھیٹر فلموں پر اثر انداز ہو رہا تھا۔ پارسی تھیٹر سے بہت سے اردو ادیب جڑے ہوئے تھے ایسے میں ہندوستانی سینما سے اردو ادیبوں کا جڑنا فطری تھا، اس کے بعد تو یہ سلسلہ چل پڑا اردو ادیبوں کی ایک لمبی فہرست ہے جو ہندوستانی فلموں کے متکلم فلموں کے دور سے اب تک اپنا قلمی تعاون دیتے آرہے ہیں خواہ وہ گیت کہانی، مکالمہ یا منظر نگاری کا میدان ہو ان تمام شعبوں میں اردو ادب پوری طرح سے غالب رہے اور ہندوستانی سینما سے بہت سارے اہم کام لینے کے علاوہ فلموں کی ترقی میں اپنا بھرپور تعاون دیا ہے۔

سترہ کی دہائی میں مندرجہ بالا خوبیوں سے لبریز ایسے ہی دو رائٹر ہوئے سلیم۔جاوید ہوئے جنہوں نے ہندوستانی سینما کو کردار نگاری، اسکرپٹ رائٹنگ کے فن اور اسکرپٹ نگاروں کی حق کی لڑائی کے سلسلے میں جانا جائے گا۔یہی وجہ رہی کہ میں نے ان دونوں اسکرپٹ نگاروں کے فلموں پر کام کرنے کی خواہش ظاہر کی۔

یہ مقالہ جس کا عنوان ہے 'سلیم۔جاوید کی فلموں میں اردو زبان اور سماج کی عکاسی' کی مدد سے سب سے پہلے تو سلیم۔جاوید کے اسکرین پلے لکھنے کے اسٹائل کو سمجھنے کی کوشش کرنا ہے، دوسرے ان کی فلموں کے ذریعے پیش کی گئی اردو زبان پر روشنی ڈالی گئی ہے اور تیسرے اس متھ کو توڑنے کی کوشش کی گئی ہے جس میں اکثر یہ کہا جاتا ہے کہ تفریح کے ذریعے سماجی یا اس سے جڑی ہوئی سنجیدہ باتوں کو بیان نہیں کیا جا سکتا ہے اس مقالے کو حسب ذیل ابواب کے تحت پیش کیا گیا ہے۔

پہلے باب میں 'ہندوستانی فلم اور اردو اسکرپٹ رائٹر' کے تحت فلم کا میڈیم، اسکرپٹ رائٹنگ کا فن اور اردو اسکرپٹ رائٹر جیسے موضوعات کو سمیٹا گیا ہے۔

فلم کا میڈیم میں سب سے پہلے فلم کی تعریف متعین کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔فلموں کی چھ قسموں پر بات کی گئی ہے اور یہ ایک دوسرے سے کن معنوں میں مختلف ہیں اس پر بھی روشنی ڈالی گئی ہے۔فلم میکنگ کے پانچوں مرحلوں کو بڑے تفصیل سے بیان کیا گیا ہے۔فلم میں استعمال ہونے والے شاٹس کو بھی تفصیل کے ساتھ اور تصاویری مثال دے کر سمجھایا گیا ہے۔دلیلوں کے ذریعے فلم کی زبان کو قائم کیا گیا ہے فلم کے جونر کو تلاش کر اس کے بارے میں اپنے خیالات پیش کئے ہیں۔

اس کے علاوہ سینسر بورڈ کی اہمیت و افادیت، فلم اور سماج کا رشتہ، مختصر میں ہندوستانی سینما کی سماجی فلمیں، فلم کے مقبول میڈیم ہونے کی وجہیں اور آخر میں فلم کا میڈیم وغیرہ کے بارے میں باتیں کر فلم کے تمام اجزاء کو سمیٹا گیا ہے۔اصل میں اس ذیلی باب کا مقصد فلم کی بنیاد قائم کرنا ہے تا کہ آگے آنے والی باتیں مکمل طور پر واضح ہو سکیں۔

اس باب کے دوسرے حصے میں اسکرپٹ نگاری کے تمام اجزاء کو قدم بہ قدم تفصیل کے ساتھ لکھا گیا ہے۔یوں تو اس باب کے پہلے حصے میں سرسری طور پر اسکرپٹ نگاری کے فن پر گفتگو ملتی ہے لیکن اس ذیلی باب کو صرف اس لئے قائم کیا گیا ہے کہ آگے جب تفصیل سے سلیم۔جاوید کی اسکرپٹ رائٹنگ پر گفتگو ہوگی تو یہ ذیلی بات بہت مفید ثابت ہوگی۔

اس باب کے تیسرے حصے میں اردو اسکرپٹ نگاروں کو روشنی میں لانے کی کوشش کی گئی ہے۔ہندوستانی سینما اور اس سے جڑے لوگ اس بات کو مکمل طور پر تسلیم کر چکے ہیں کہ فلمی دنیا میں اردو زبان کا پرچم لہرا رہا ہے۔اور اس سلسلے کی شروعات متکلم فلموں کے شروعات سے ہی ہوگئی تھی، لیکن ہماری یہ بدقسمتی ہے کہ ہم ان ادیبوں کو فراموش کر چکے ہیں جن کے اندر یہ کارنامہ انجام دینے کی ہمت تھی اس ذیلی باب میں متکلم فلموں سے اب تک تقریباً ۱۱۵ سے زائد اسکرپٹ نگاروں پر روشنی ڈالنے کی کوشش کی گئی ہے۔

دوسرا باب 'سلیم۔جاوید کی حالات زندگی: ایک اجمالی جائزہ'' پر مبنی ہے۔اس باب میں اس جوڑی کے دونوں اسکرپٹ نگاروں کے حالات زندگی سے متعلق صرف انھیں پہلوؤں پر روشنی ڈالی گئی ہے۔جس کو ہم ان کے سینما سے تعلق قائم کر سکتے ہیں۔سلیم۔جاوید کی حالات زندگی ان کے فلم کے حوالے سے بے حد اہم ہو جاتی ہے کیونکہ انہوں نے اپنی زندگی کے تجربات کو ہی فلموں کا حصہ بنایا ہے۔مثلاً ایک کا خاندان اپنے بچوں کو جہالت سے نکالنے اور ان کو تعلیم پر توجہ مرکوز کرتا ہے تو دوسرے کا خاندان ہندوستان کے بڑے ادیب، شاعر اور فلسفی ہوتا ہے۔دونوں کی بچپن میں ہی ماں گزر گئیں جس کے احساس کی شدت وہ کبھی بھلا نہیں پائے۔دونوں بچپن سے ہی فلموں میں دلچسپی رکھتے ہیں۔دونوں کی اپنے والد سے دوری تھی۔دونوں ادب خوب پڑھا کرتے تھے۔اور سب سے اہم بات دونوں اس سسٹم سے، ناانصافی کے خلاف تھے وغیرہ۔یہ تمام باتیں یا تو ان کے اسکرپٹ رائٹر بننے میں مددگار ثابت ہوتی ہیں یا ان کی اسکرپٹ کا حصہ ہیں۔

اس باب میں ان کے فلموں پر گفتگو کے ساتھ ساتھ ان کے اسکرپٹ نگاری کی خوبیوں اور اسکرپٹ رائٹر کے حق کی لڑائی پر بھی روشنی ڈالی گئی ہے۔ ساتھ ہی ان کی جوڑی ٹوٹنے سے فلمی دنیا اور خود ان کو کتنا نقصان ہوا ہے۔ اس حوالے سے بھی بات کی گئی ہے۔

تیسرے باب 'سلیم۔ جاوید کے معاصرین اسکرپٹ نگار' میں سلیم۔ جاوید کے معاصر اسکرپٹ نگار ، وجاہت چنگیزی، کمال امروہوی، خواجہ احمد عباس، ایس علی رضا، اختر الایمان، راہی معصوم رضا، راجندر سنگھ بیدی، گلزار، ابرار علوی، اندراج آنند، پریاگ راج، قادر خاں، ساگر سرحدی کو اس لئے ان کا ہم عصر منتخب کیا گیا ہے کہ ان میں سلیم۔ جاوید کے معاصرین ہونے کے علاوہ ان میں یہ خوبیاں بھی ہیں کہ وہ سلیم۔ جاوید کی طرح ہندوستان کے بڑے اسکرپٹ نگار ہیں ان کی فلمیں بہت مقبول ہوئی ہیں۔ انہوں نے فلموں میں اردو زبان کے لیے بہت کچھ کیا ہے، زبان اور سماجی لحاظ سے ان کی فلمیں بہترین مانی جاتی ہیں۔ اس کے علاوہ اس باب میں ان کے معاصرین کی فلموں کی خوبیوں اور خامیوں کو بھی بیان کیا گیا ہے۔ اس سے اس دور میں سلیم۔ جاوید کی فلموں کے علاوہ اور کیسی فلمیں تخلیق پا رہی تھی اس بات کا بھی اندازہ ہو جاتا ہے جس سے وہ دور زندہ جاوید ہماری نظروں کے سامنے آجاتا ہے۔

چوتھے باب کا عنوان 'سلیم۔ جاوید بحیثیت اسکرپٹ رائٹر' ہے۔ اس باب میں سب سے پہلے تو ان کی فلموں کی کہانیاں لکھی گئی ہیں پھر انفرادی طور پر کہانی کے فلمی اجزاء ترکیبی کے ذریعے سلیم۔ جاوید کی فلمی کہانیوں میں وہ اجزاء ترکیبی کس طرح سے استعمال ہو رہے ہیں اس پر بات کی گئی ہے۔ کہانی کے فلمی اجزاء ترکیبی کے ساتھ سلیم۔ جاوید کی کہانیوں پر بحث کی گئی ہے۔ اسکرین پلے کی تمام خوبیوں کو اس کے اسکرین پلے میں مجموعی طور پر تلاش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ ان کے مکالمے سب سے زیادہ مقبول، زبان زد اور پسند کئے گئے ان مکالموں کے پسند کئے جانے کی وجوہات کو روشنی میں لایا گیا ہے۔

پانچویں باب کا عنوان 'سلیم۔ جاوید کے فلموں کی زبان' ہے۔ اس باب میں سب سے پہلے سینمائی زبان کو قائم کیا گیا ہے اس کے بعد سلیم۔ جاوید کی فلموں کی سینمائی زبان کے حوالے سے بات کی گئی اس کے بعد سلیم۔ جاوید کی فلموں کے نام اور ان کے مکالموں کے حوالے سے ان کی فلموں میں اردو زبان کو تلاش کیا گیا ہے۔

چھٹے باب کا عنوان 'سلیم۔ جاوید کی فلموں میں سماج کی عکاسی' ہے اس کے تحت اس باب میں ان کی لکھی ہوئی اسکرپٹ کی فلموں سے سماجی عناصر، مسائل اور مدعوں کو نکال کر سماج کی عکاسی کو تلاش کیا گیا ہے۔

اکثر لوگوں کا خیال ہے کہ سلیم۔ جاوید کی فلمیں تفریحی ہیں اور اس لیے اس میں سماجی عناصر تلاش کرنا بے معنی ہیں۔ لیکن ایسا نہیں ہے کہ تفریح کے ذریعے اچھی اور سماجی باتیں بیان نہیں کی جاسکتی ہیں... سلیم جاوید کے پلاٹ کے ساتھ ساتھ اس کے سب پلاٹ یا منظر بھی سماج کے کئی اہم مسائل کو اٹھائے ہوئے نظر آتے ہیں۔ ایسے بہت سے سماجی مسائل، مدعے، وغیرہ ہیں جس کی طرف ان کی فلموں کی بدولت ہم متوجہ ہو پاتے ہیں۔ اس باب میں منتخب فلموں کی کہانی جس طرح سے آگے بڑھتی جاتی ہے اور جیسے جیسے سماجی عناصر، مدعے اور مسائل آتے رہتے ہیں ویسے ویسے ان کی نشاندہی کی جاتی ہے۔

اس طرح مجموعی طور پر اپنے تحقیقی مقالے 'سلیم۔ جاوید کی فلموں میں اردو زبان اور سماج کی عکاسی' کے بارے میں یہ کہنا چاہتا ہوں کہ سب سے پہلے اس میں فلم کے اجزاء ترکیبی کے ذریعے فلم کی بنیاد قائم کرنے کی کوشش کی ہے اس کے بعد چونکہ میرا مقصد سلیم۔ جاوید کی فلموں کی اسکرپٹ نگاری کا گہرائی سے مطالعہ کرنا تھا اس لئے ایک ذیلی باب اسکرپٹ نگاری کا فن بھی قائم کیا۔ سلیم جاوید کے حوالے سے بھی صرف انھیں پہلوؤں پر روشنی ڈالی جائے جن کا فائدہ اس مقالے میں ہوسکتا ہے۔ تیسرے باب میں بھی اہم اسکرپٹ نگاروں کی خوبیوں اور خامیوں کی طرف اشارہ کیا ہے تا کہ سلیم۔ جاوید کی فلموں سے اس کا مقابلہ ہو جائے۔ چوتھے باب میں سب سے پہلے ان کی فلموں کی کہانیوں کو لکھا گیا ہے اس کے بعد سرسری طور پر کہانی کے فلمی اجزاء ترکیبی سے متعلق لکھ کر اس کہانی کی حیثیت طے کی ہے۔ اس باب کے اسکرین پلے

والے اسکرین میں ان کی فلموں کی کہانی میں اسکرین پلے کے تین حصوں کو تلاش کیا ہے اور اس کے بعد جو بھی common اسکرین پلے کے اجزاء ترکیبی ہیں ان کو اس ذیلی کے آخر لکھ کر ان کی فلموں میں استعمال ہوئے اجزاء ترکیبی کی نشان دہی قائم کی گئی ہے اس باب کے تیسرے حصے میں میں نے صرف ان کی فلموں کو دیکھ کر مختلف عنوانات کے تحت ان کے مکالموں کی خوبیاں بتائی گئی ہیں دراصل اس بات سے متعلق ابھی تک کوئی فارمٹ نہیں ملتا ہے اس لئے ایسا کیا گیا ہے۔ پانچویں باب میں ان کی فلموں اور ان کے مکالموں کو جو پوری ایمانداری کے ساتھ منتخب کئے گئے ہیں اس میں اردو زبان کو تلاش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ چھٹے باب میں سب سے پہلے کہانی کے مطابق ان کی فلموں میں کون سا سماج ہے وہ دکھایا گیا ہے اس کے بعد ان سے مدعے مسئلوں وغیرہ کو نکال کر ان پر اپنی رائے رکھی ہے اس مقابلے سے ملتی جلتی کوئی فارمٹ نہیں ہونے کی وجہ سے بھی بہت ساری پریشانیوں کا سامنا کرنا پڑا۔ کئی فلموں کی سی۔ ڈی بھی نہیں مل سکی جس کی وجہ سے ان فلموں پر بحث نہیں کی جا سکی ہے۔ اس کے باوجود میری یہ کوشش رہی ہے کہ میں اس کا کوئی فارمیٹ تیار کرسکوں۔ پتہ نہیں میں کتنا کامیاب ہو سکا۔ میرے اس کام کو بنیاد ہی مانا جانا چاہیے۔

آخر میں ان اداروں، دوستوں، کرم فرماؤں کا شکریہ لازمی ہے انہوں نے موضوع سے متعلق مواد کی فراہمی، موضوع سے متعلق بحث، اور موضوع کو سمجھنے میں میری مدد کی۔ جامعہ ملیہ اسلامیہ، دہلی یونیورسٹی، سی ایس بی ایس، آرٹس اینڈ ایستھٹکس لائبریری، اردو اکیڈمی لائبریری، ساہتیہ اکیڈمی لائبریری، جے این یو لائبریری (سبھی دہلی) خالد عابدی کی لائبریری، برکت اللہ یونیورسٹی کی لائبریری، (دونوں بھوپال) خدا بخش لائبریری (پٹنہ) فلم اینڈ ٹیلی ویژن انسٹیوٹ آف انڈیا، فلم ارکائیو (دونوں پونے) سے مجھے بہت مدد ملی۔ ان تمام اداروں کے اراکین کا شکر گزار ہوں کہ انہوں نے مواد کی فراہمی میں میری بہت مدد کی۔ پلاشی وشواش، بھاؤنا، بلرام کانوٹ، ترپتی تیاگی، نریندر بھارتی، کویتا اختر (ریسرچ اسکالر دہلی یونیورسٹی) بٹل وسواس، (اسسٹنٹ پروفیسر امبیڈکر یونیورسٹی)، غفران احمد (این سی پی یو ایل)، رضوان الحق (اسسٹنٹ پروفیسر بھوپال)، خالد عابدی (فلم اسکالر بھوپال)، ابھینو گپتا، فیصل رحمان، رنجیت کمار، رنجیت اکلیا، ابھیشک جھا، ریش لامبا (سبھی طالب علم، فلم اینڈ ٹیلی ویژن انسٹیوٹ آف انڈیا، پونے، مہاراشٹر) جے پرکاش چوکسے (فلم کریٹک)، روی کانت، (پروفیسر سی ایس ڈی ایس)، اسلم حسن، (آئی اے ایس آفیسر)، ہنوروج (آرگنائزر جے پور انٹرنیشنل فلم فیسٹی ول)، اشونی رنجن، نشانت کمار، انو کمار، رونددر رندھاوا، (فلم رائٹر ڈائرکٹر)، سورابھاسکر (ایکٹریس)، انعام الحق (ایکٹر رائٹر)، پنکج گیری (رائٹر ڈائریکٹر)، جینت سولکر (رائٹر ڈائریکٹر)، روہت راج وردھن، راکیش کمار، کے اے شیخ (پروڈکشن منیجر ایف بی ای آئی آئی) صدر پٹیل (کو۔آرڈینٹر۔ ایف ای آئی آئی) ژماں حبیب (ٹی وی اور فلم رائٹر ڈائریکٹر)، پنکج ترپاٹھی (ایکٹر)، ساگر سرحدی (رائٹر ڈائریکٹر)، آر کے سنگھ (ٹی وی ڈائرکٹر)، انجم رجب علی (رائٹر)، ہری دے لانی (رائٹر)، انوپم اوجھا (رائٹر ڈائرکٹر)، شمع زیدی (فلم رائیٹر)، جوری مل پاریکھ (فلم اسکالر)، امام اعظم (فلم اسکالر)، جاوید صدیقی (فلم رائٹر) ان تمام لوگوں نے مختلف صورت میں میری مدد کی۔

اس کے علاوہ سلیم خان اور جاوید اختر اور میرے نگراں ڈاکٹر محمد کاظم جنہوں نے وقتاً فوقتاً میرے موضوع سے متعلق معلومات میں اضافہ کیا اور میری حوصلہ افزائی کی۔ اس مقالے کے مکمل ہونے میں ان تمام حضرات کا تعاون کسی نہ کسی طرح سے شامل رہا۔ میں ان تمام حضرات کے تعاون کو کبھی فراموش نہیں کرسکتا ہوں۔

محمد بدر عالم

ریسرچ اسکالر، شعبہ اردو دہلی یونیورسٹی، دہلی۔ ۷

۱۰ ستمبر ۲۰۱۴

فہرست

باب -اول

ہندوستانی فلم اور اردو اسکرپٹ رائٹر

(الف) فلم کا میڈیم

(ب) اسکرپٹ رائٹنگ کا فن

(ت) اردو اسکرپٹ رائٹر

(الف) فلم کا میڈیم

فرانس کے لیومیئر بھائیوں کے ذریعے پہلی متحرک تصویری پراجیکٹ ۱۸۹۵ میں پیش کیا گیا۔ ۲۸ر دسمبر ۱۸۹۵ء کو پیرس کے ایک پبلک کیفے میں پیش کی جانے والی اس فلم کی دنیا کی پہلی فلم کہے جانے کے ساتھ ساتھ پہلی کمرشیل فلم بھی کہا جاتا ہے کیونکہ وہاں داخلے کے لیے ٹکٹ لازمی تھا۔ اس فلم کی کہانی لیومیئر کمپنی پر مبنی تھی۔ جس میں مزدوروں کو باہر نکلتے ہوئے دکھایا گیا تھا۔ سازگار ماحول کے تحت لیومیئر بھائی ہندوستان آئے اور انہوں نے پہلی بار ممبئی کے واٹسن ہوٹل میں ۷ر جولائی ۱۸۹۶ء کو شام کے چھ بجے اپنی متحرک تصویری پراجیکٹ کو پیش کیا۔ جن لوگوں نے اسے دیکھا وہ حیران ہوئے بغیر نہیں رہ سکے۔

ہندوستان میں فلم بنانے کی خواہش کے سبب ہندوستان کی پہلی مختصر فلم ۱۸۹۸ میں فلمائی گئی۔ فلم کا نام 'ایران کا پھول' تھا۔ اس کے ہدایت کار ہیرالال سین تھے۔ یہ فلم اسٹار تھیٹر کلکتہ میں نمائش کے لیے پیش کی گئی۔ یہ مقامی یعنی ہندوستانیوں کی فلم کے ضمن میں پہلی کوشش تھی جس کو اسٹیج ڈرامہ کی ریکارڈ شدہ صورت کہا گیا۔

ہندوستان میں ۱۹۱۳ سے پہلے جو فلمیں بن رہی تھیں وہ صرف حقیقی واقعات کو پیش کرنے کے ذریعہ تک محدود تھیں جسے پروجیکٹر کی مدد سے ریل جوڑ کر دکھایا جاتا تھا۔ ۱۳ر مئی ۱۹۱۳ کو ممبئی کے کارونیشن سینما میں دھنڈی راج گووند پھالکے کی فلم 'راجہ ہریش چندر' دکھائی گئی۔ یہ ہندوستان کی پہلی چلتی پھرتی فلم تھی یعنی 'موشن پکچر'۔ اس کے بعد ہندوستان کی پہلی متکلم فلم 'عالم آرا' ۱۹۳۱ء میں ہدایت کار آردشیر ایرانی نے بنائی۔ پہلی متکلم فلم سے آج تک ہندوستانی سینما نے مختلف ادوار سے گزرتے ہوئے ترقی کے مراحل طے کئے ہیں۔

فلم کا میڈیم صرف ۱۱۹ سال پرانا ہے۔ ۱۸۹۵ میں فرانس میں لیومیئر بھائیوں نے پہلی بار فلم کو ناظرین کے سامنے پیش کیا۔ یہ فلم صرف دومنٹ لمبی تھی۔ اس فلم پر غور کریں تو پائیں گے کہ آگے چل کر سینما نے جس سمت ترقی کی لیومیئر بھائیوں کی فلموں میں ان کی بنیادیں چھپی ہوئی تھی، لیومیئر بھائیوں نے حقیقت کو حقیقت کی طرح پیش کیا لیکن میلس نے اس امید کو جنم دیا کہ اس میڈیم کے ذریعے تخلیقی دنیا کو بھی حقیقت کی شکل میں پیش کیا جاسکتا ہے۔

اس طرح فلم ایک پراثر میڈیم ہے تکنیک کے علاوہ یہ کسی دوسرے اہم میڈیم سے مختلف نہیں ہے۔ فلم بھی وہی کام انجام دیتا ہے جو دوسرے میڈیم۔ جب ہم کسی میڈیم کی بات کرتے ہیں تو ایسے میں یہ لازمی ہوجاتا ہے کہ ہم اس کے فنون کی بھی باتیں کریں۔ انھیں پہلوؤں کے پیش نظر فلم کے میڈیم پر گفتگو کرنے سے پہلے فلموں کے ان اہم اجزاء کو مختصراً جاننے کی کوشش کی جائے۔ اس سے نہ صرف اس میڈیم کو سمجھنے میں مدد ملے گی بلکہ اس سے متعلق گفتگو مدلل اور آسان ہوجائے گی۔ سب سے پہلے یہ دیکھنے کی کوشش کریں کہ فلم ہے کیا؟

<u>فلم کی تعریف: **(Defination of Film)**</u>: فلم کو مووی **(Movie)** سینما **(The Cinema)** سلور اسکرین **(The Silver Screen)**، موونگ پکچر **(Moving Picture)**، فوٹو پلے **(Photoplay)**، پکچر شوز **(Picture Shows)**، فِلک **(Flick)** اور موشن پکچر **(Motion Picture)** بھی کہتے ہیں۔

فلم کی اب تک کوئی جامع تعریف نہیں ملتی۔ اس سے متعلق گفتگو تو کی جاتی رہی ہے لیکن اس کے فن اور اس کی تعریف کا خلاصہ کم ہی ملتا ہے۔ **wikipedia.com** پر اس کی تعریف یوں ملتی ہے۔

"A Film, also colled a movie or motion picture, is a series of still or moving images. It is produced by recording Photographic image with camera or by creating images using animation Technique or visual effect. The Process of Filmmaking has developed into an art form and Industry.

Film are cultural artifacts created by specific culture, which reflect those culture and in turn affect them. Film is considered to be an Important art form a source of popular entertainment and a powerful method for educating or indoctrinating citizen. The visual elements of cinema give motion picture a universal power of communication. some films have become popular worldwide attaraction by using dubbing or subtitles that translate the dialogue into the language of the view.

Film are made up of a series of individuals images colled frame/ when these images are shown rapidly is succession, a viewer has the illusion that motion is occurring. The viewer connot see the flickering between frames due to an effect known as persistence of vision, where by the eye retain a visual image for a fowtion of a second after the source has been removed. viewers perceive motion due to a psychological effect colled beta movement" (ا)

اس پر مزید روشنی ڈالتے ہوئے درج کیا گیا ہے:

"Film narratives is the depiction in the medium of film of a series of event in couse and effect relationship occuring in time. loosely speaking films narratives is a story constructed from production and story elements. Story

telling in film is dependent on production process more than other forms (such as literature poetry song or even drama and dance theathre). production elements of camera, sound, activity lighting eathvity, visual composition (set props, costume, make-up) and special effect combine with story elements of charactor, setting, plot, couse and effect and structure of time." (۲)

ان نکات کی روشنی میں فلم سے متعلق ایک بات یہ کہی جاسکتی ہے کہ فلم کی نوعیت تفریح کی ہوتی ہے جہاں **Image** کی ترتیب کے ذریعے ایک کہانی بیان کی جاتی ہے۔سینماہال میں یہ **Image** ہمیں خیالی وحقیقی دنیا میں لے جاتے ہیں۔

__فلم کی قسمیں (Types of Films):__ فلم کی چھ قسمیں ہیں جو مندرج ذیل ہیں۔

(i) فیچر فلم۔**(Feature Film)**

(ii) شارٹ فلم۔**(Short Film)**

(iii) ایڈ فلم۔**(Advertise Film)**

(iv) ڈاکومنٹری فلم۔**(Dacumentry Film)**

(v) بایوگرافیکل فلم۔**(Biographical Film)**

(vi) اینیمیشن فلم۔**(Animation Film)**

__(i) فیچر فلم۔(Feature Film):__ عام طور سے ہندوستانی سینما گھروں میں دکھائی جانے والی فلمیں اسی زمرے میں آتی ہیں۔ بالی ووڈ میں فیچر فلموں کی معیاد تقریباً 2:30 گھنٹے سے 3:00 گھنٹے کے درمیان ہوتی ہیں۔وہیں ہالی وڈ میں یہ 1:30 سے لے کر 2:00 گھنٹے تک کی ہوتی ہے۔سب سے پہلے اس کی اسکرپٹ تیار کی جاتی ہے جو فکشن کا رنگ اختیار کئے ہوئے ہوتی ہے۔کئی پیچیدہ مرحلوں سے گزرنے کے بعد اسکرپٹ مکمل ہوتی ہے۔اس میں ایک کہانی ہوتی ہے اسی وجہ سے فیچر فلموں کی کہانیوں میں اسکرین پلے اور مکالموں کی اہمیت بڑھ جاتی ہے۔اسکرپٹ کو کیمرہ کی مدد سے شوٹ کرنے کے بعد اس کی ایڈیٹنگ ہوتی ہے۔ضرورت پڑنے پر ڈبنگ بھی کی جاتی ہے اس کے بعد ناظرین کے لیے سینما گھروں میں نمائش کے لیے پیش کیا جاتا ہے۔فیچر فلموں کا تجارتی لحاظ سے کامیاب ہونا ضروری مانا جاتا ہے یہی تجارت طے کرتی ہے کہ اس فلم کا پروڈیوسر اگلی فلم بناپائے گا کہ نہیں۔وہ تجارت ہی ہے جو فلم ساز کو اپنے پیسے واپس لانے کے لئے اچھے برے ہتھکنڈے اپنانے پر مجبور کرتی ہے۔ہندوستان میں فیچر فلمیں دو طرح کی بنتی ہیں۔ایک آرٹ، دوسرا کمرشیل۔فیچر فلم کے بارے میں بال کرشن راؤ کا کہنا ہے:

> ”وہ فلم جس میں ایک طے شدہ کہانی کے بنیاد پر واقعات آگے بڑھتے ہوں۔داداصاحب پھالکے نے ہندوستان میں سب سے پہلے خاموش فلم ’راجہ ہریش چندر‘ کا تخلیق کیا۔جس کی پہلی پیش کش لوگوں کے لئے ۳رمئی ۱۹۱۳ء کو ممبئی کے ’کورونیشن‘ سینما میں کیا گیا۔اس طرح خاں بہادر آشیر

ایرانی نے امپیریل فلم کمپنی کے بینر تلے ہندوستان کی پہلی بولتی فیچر فلم 'عالم آرا' بنائی۔ جو۱۴/ مارچ ۱۹۳۱ء کو ممبئی کے Magestic سینما گھر میں دکھائی گئی۔'' (۳)

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ فیچر فلم ہی وہ فلم کی قسم ہے جو ہمارے سامنے بڑی تعداد میں سامنے آتی ہے اور جس کو ناظرین کا ایک بڑا طبقہ سینما ہال میں دیکھنے کے لیے جاتا ہے۔ ۱۹۱۳ سے اب تک ہندوستانی فیچر فلم بھی مختلف مراحل سے گزرتی ہوئی اس جگہ پہنچ چکی ہے جہاں ہندوستانی فلم انڈسٹری میں سب سے زیادہ فیچر فلمیں بن رہی ہیں۔

(ii) شارٹ فلم (Short Film): جیسا کہ نام سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ چھوٹی فلم ہوتی ہے۔ ایسی فلموں میں کوئی نہ کوئی سماجی مدعا ضرور ہوتا ہے اس کی بڑی وجہ یہ ہے کہ اس کو بنانے میں لاگت بہت کم آتی ہے۔ شارٹ فلموں کا تجارت سے کوئی سروکار نہیں ہوتا ہے۔ اس زمرے میں آنے والی فلموں کے ذریعے اکثر نئے ہدایت کار اپنی سماجی اور تکنیکی صلاحیت اور سمجھ کا ثبوت پیش کرتے ہیں۔ ہندوستان میں شارٹ فلمیں سینما گھروں میں نہیں دکھائی جاتی ہیں۔ ان فلموں کو فلم ساز اکثر فلم فیسٹیول میں پیش کر کے واہ واہی لوٹتے ہیں۔ پر کئی ایسے ممالک ہیں جہاں شارٹ فلموں کو بھی سینما ہالوں میں نمائش کے لیے پیش کرنے کی اجازت ہوتی ہے۔ شارٹ فلموں کی معیاد 5 منٹ سے لیکر 29 منٹ طے کی گئی ہے زیادہ تر فلم فیسٹیول میں اسی معیاد کی فلموں کو داخلہ ملتا ہے۔ بہت ساری ایسی شارٹ فلمیں بھی ہیں جن کی میعاد ان سے کم یا زیادہ ہے۔ ان فلموں کی کہانی بھی مکمل ہوتی ہے جس میں اسکرین پلے بڑا رول ادا کرتا ہے۔

(iii) ایڈ فلم (Advertise Film): اس فلم کو بنانے کا مقصد کسی Product کا Advertise کرنا ہوتا ہے۔ اس فلم نے آج اپنی اتنی اچھی مارکیٹ بنالی ہے کہ چھوٹی سے چھوٹی چیز کی خرید و فروخت کے لیے Advertise کرنا ضروری ہوگیا ہے کسی بھی Product کو بیچنے کے لئے کروڑوں روپئے ادا کر کے اس کو مقبول کیا جاتا ہے اس طرح اس Product کی قیمت اصل قیمت سے چار پانچ گنا زیادہ ہوجاتی ہے جس کا بوجھ اس کے خریدنے والوں پر پڑتا ہے۔ اس فلم کی معیاد اکثر 5 سکنڈ سے لے کر ایک منٹ تک ہوتی ہے۔

بالی ووڈ میں جس کے پاس جتنا .Ad ہوتا ہے اسے اتنا بڑا اداکار مانا جاتا ہے۔ آج پورا الیکٹرانک میڈیا اسی .Ad کی وجہ سے چل رہا ہے۔ چینل والے اپنے چینل پر نمائش ہونے والے پروگراموں کی T.R.P بڑھانے کے لیے طرح طرح کے ہتھکنڈے اپناتے ہیں تا کہ ان کو .Ad مل سکے۔ آج کوئی بھی چینل تقریباً دس سکنڈ کے .Ad کے لیے 5 سے 20 لاکھ روپئے تک لیتا ہے۔ یہ پورا طریقہ کار Recycle کی طرح گھومتا ہے جس میں ایک عام آدمی پس رہا ہے۔ جہاں .Ad کی وجہ سے یہ فائدہ ہوتا ہے کہ ہمیں نئی اور مختلف چیزوں کی معلومات ہوجاتی ہے وہیں اس .Add کی وجہ سے ہمارے درمیان غلط Product بھی آرہے ہیں۔ اس طرح .Ad کا منفی اور مثبت دونوں اثرات ہمارا سماج قبول کررہا ہے۔ ایسے میں یہ طے کرپانا مشکل ہورہا ہے کہ کیا اچھا ہے اور کیا برا۔ بال کرشن راؤ اس سے متعلق لکھتے ہیں:

> ''وہ چھوٹی فلم جس کے میڈیم سے کسی کمپنی کے ذریعے اپنے خاص پیداوار کا پرکشش ڈھنگ سے پرچار کیا جاتا ہو۔ ۱۹۰۳ء میں ہیرالال سین نے سی. کے. سین کے Hair-Tonic (جب اکسوم) اور بابو کسٹیو کے Edwards Tonic پر فلم بنائی تھی۔ ۱۹۱۰ء میں ممبئی میں بنی پہلی ایڈ فلم 'برن' کا جمایا پاؤڈر دودھ سے فلموں کے ذریعے پرچار کا سلسلہ شروع ہوا۔'' (۴)

ان نکات کی روشنی میں ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ ہندوستان میں بھی ایڈ فلم کے بننے کی شروعات بہت جلد (۱۹۱۰) ہوگئی تھی۔ اس کے بعد یہ سلسلہ اب بہت زور پکڑ چکا ہے۔ اب ایڈ ہمارے سماج میں اس طرح سے اپنی جڑیں پھیلا لیں ہیں کہ ہم ایڈ سے ہی یہ فیصلہ لینے لگے ہیں کہ

ہمارے لیے کون سی چیز فائدہ مند ہے اور کون سی نقصان دہ۔

(iii) ڈاکومینٹری فلم (Dacumentry Film): ڈاکومینٹری فلم دوسری فلموں جیسی ہی ہوتی ہے لیکن اس میں کئی ایسی باتیں ہیں جو اس کو عام فلموں سے الگ کرتی ہے۔ مثلاً ایسی فلموں کی کہانی فکشن نہیں ہوسکتی یہ ہمیشہ حقیقت پر مبنی ہوتی ہیں یعنی اس فلم کا موضوع حقیقی حادثات، واقعات، معاملات، شخصیات وغیرہ ہوتے ہیں۔ ڈاکومینٹری فلم کے ساتھ یہ شرط ہوتی ہے کہ یہ فلم کسی حقیقت پسند واقعہ کی عکاسی کرے گی۔ ڈاکومینٹری فلموں کی اسکرپٹ شوٹ ہوجانے کے بعد شاٹ کے مطابق لکھی جاتی ہے۔ ڈاکومیٹری فلم کی اہمیت اتنی زیادہ ہے کہ وہ کسی معتبر مقام پر بطور سند پیش کی جاسکتی ہے۔ ڈاکومینٹری فلموں کو شوٹ کرتے وقت اس بات کا خاص خیال رکھنا چاہیے کہ اس سے متعلق کوئی بھی چیز چھوٹنے نہ پائے۔ اس میں کوئی ردوبدل ممکن نہیں۔ اس میں ہدایت کار کو اپنی رائے رکھنے کی بھی اجازت نہیں ہوتی۔ بس جو واقعات رونما ہوچکے ہیں۔ اس کی شروع سے آخر تک شوٹنگ کرلی جائے۔ ان فلموں کی معیاد 10 منٹ سے 3 گھنٹے یا اس سے بھی زیادہ ہوسکتی ہے۔
ڈاکومنٹری فلم سے متعلق بال کرشن راؤ نے لکھا ہے:

> ''وہ چھوٹی فلم، جس میں کہانی کی جگہ پر صرف کسی واقعات/شخص یا جگہ کا ذکر ہو۔ ہندوستانی سینما کے بانیوں میں سے ایک ہریس چندر سکھا رام بھاٹوڈیکر یعنی ساوے دادا نے ۷/دسمبر ۱۹۰۱ء کو کیمبرج یونی ورسٹی کے پہلے ہندوستانی Maths graduate ڈاکٹر آر. پی. پرانچپے کے احترام میں ممبئ میں تیار ایک پروگرام کا picturization کیا۔ جسے ہندوستان کا سب سے پہلا سماچار فلم مانا جاتا ہے۔ 'بنگ بھنگ' تحریک کی ایک سبھا اور جلوس پر مبنی جیوتش سرکار کے ذریعے کولکاتہ میں بنائی گئی فلم Great bangal partition movement meeting and procession کو ہندوستان کی سب سے پہلی سیاسی فلم کہی جاتی ہے۔''(۵)

مختلف حقیقی واقعات پر بنئی والی ڈاکومینٹری فلم کی شروعات ہندوستان میں ۱۹۰۱ میں ہی ہوگیا تھا۔ ڈاکومینٹری فلم کی ایک ایسی قسم ہے جو کبھی تخلیق ہونا بند نہیں ہوسکتی ہے۔ اس سلسلے کے تحت ہندوستان میں غالب، پنڈت بھیم سین سنگھ، بھگت سنگھ، استاد امجد علی خاں، ظہرا سہگل، گودھرا حادثہ وغیرہ جیسے حقیقی واقعات پر بھی ڈاکومنٹری فلمیں بن چکی ہیں۔ اور لگاتار بننے کا سلسلہ جاری ہے۔

(v) بایوگرافیکل فلم (Biographical Film): یہ فلم سوانح عمری پر مبنی ہوتی ہے۔ اس فلم میں زیادہ تر شخص کے ان پہلوؤں کو اجاگر کیا جاتا ہے جس سے کوئی خاص مقصد جڑا ہوا ہو۔ یہ فلم بھی پوری طرح سے تحقیق پر مبنی ہوتی ہے لیکن اسکرپٹ رائٹر کو یہ آزادی ہوتی ہے کہ وہ اس کی زندگی کے ان پہلوؤں کو ہی اجاگر کرے جسے وہ عیاں کرنا چاہتا ہے ایسی فلموں میں کبھی کبھی ناچ گانوں اور دوسری طرح سے تھوڑا بہت مسالہ ڈال ہی دیا جاتا ہے کیونکہ کہیں نہ کہیں ان فلموں سے پروڈیوسر پیسہ کمانے کی چاہت رکھتا ہے۔ بایوگرافیکل فلموں میں سوانح عمری سے متعلق مواد کو خیال میں رکھتے ہوئے اسکرین پلے لکھا جاتا ہے۔ ان فلموں کی معیاد بھی موضوع کے اعتبار سے رکھی جاتی ہے۔ بعض فلموں کی طوالت فیچر فلموں جتنی ہوتی ہے اکثر لوگ اسے فیچر فلموں کے زمرے میں رکھتے ہیں۔ اس سے متعلق بال کرشن راؤ کے الفاظ دیکھیں:

> ''عظیم شخصیات کی زندگی پر مبنی فلم۔ دستیاب جانکاری کے مطابق ۱۹۱۰ء میں اکسیل سیر سینماٹوگرافر نے طبّت کے عظیم شخصیت دلائی لامہ کی زندگی کے کچھ اہم حوالوں پر مبنی The fusitive dalai lama Flight to dargiling and procession نام کی پہلی فلم کو تخلیق

کیا تھا۔''(۶)

مندرجہ بالا میں بیان کی گئی باتوں کے مدنظر یہ کہا جاسکتا ہے کہ بایوگرافکل فلمیں دنیا کی تمام فلم انڈسٹری میں ہمیشہ بنتی رہے گی۔ ہندوستان میں ۱۹۱۰ سے بایوگرافیکل فلموں کے بننے کا سلسلہ شروع ہوا تھا جواب تک جاری ہے۔ ہندوستان میں اکبر، جہانگیر، سکندر، ملکھا سنگھ اور سب سے زیادہ مرتبہ بھگت سنگھ پر فلمیں بن چکی ہیں۔اب ایک اور بایوگرافیکل فلم دشرتھ ماجھی پر بن رہی ہے جس کا فلم ناظرین کو بے صبری سے انتظار ہے۔

(vi)انیمیشن فلم(Animation Film): فلموں میں آرہی نت نئی تکنیکوں کے سبب انیمیشن فلم ممکن ہوسکی۔ایسا مانا جاتا ہے کہ انیمیشن فلموں کی جڑیں داستانوں اور پرانوں سے جڑی ہیں۔داستانوں میں مصنف اپنی باتیں کہنے کے لئے مافوق الفطری عناصر کی مدد لیا کرتے تھے۔ان میں ایسی باتیں ہوا کرتی تھیں جہاں تک ہمارے ذہن کی رسائی ممکن نہیں تھی۔انیمیشن فلموں میں بھی ایسی چیزیں دکھائی جاتی ہیں جو ہمیں متحیر کردیتی ہے مثلاً جانوروں کا ہو بہو انسانوں کی طرح بولنا، یہاں تک کہ پیڑ۔پودے یا غیر جاندار چیزیں بھی حرکات وسکنات کے ساتھ آپس میں بات چیت کرتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔اگر وہ انسان بھی ہے تو بالکل عجیب وغریب یا کٹھپتلی کی طرح،کوئی اگر بڑا کردار ہے تو وہ الگ ہی دنیا کا نظر آتا ہے وغیرہ وغیرہ۔اس انیمیشن کو داستانوں اور پرانوں کی ترقیاتی متحرک تکنیکی شکل کہنے سے کسی کو اعتراض نہیں ہوسکتا ہے۔انیمیشن فلموں کے تمام مناظر کمپیوٹر کے ذریعے تیار کئے جاتے ہیں ان میں ایک کہانی ہوتی ہے جو پوری طرح سے تخیلی ہوتی ہے اس کو مختلف علامتوں کے ذریعے ناظرین تک پہنچایا جاتا ہے۔انیمیشن فلموں کو دیکھنے کے بعد ناظرین مذاقیہ اور تخیلی احساس سے روبرو ہوتے ہیں۔مذاقیہ اور علامتی ہونے کی وجہ سے اس میں یہ خوبی ہوتی ہے کہ یہ ایسے خیالات ناظرین تک آسانی سے پہنچا سکتے ہیں جس کو کسی دوسرے میڈیم سے کہنے میں حکومت کو اعتراض ہوسکتا ہے۔اس سلسلے میں بال کرشن راؤ لکھتے ہیں:

> ''ریکھا چتر یا کٹھ پتلیوں کے تصاویر کو پردے پر چلتے پھرتے اور بولتے دکھانے کی حیرت انگیز آرٹ انیمیشن کہلاتی ہے اوراس طریقہ سے تخلیق کردہ فلم انیمیشن یا کارٹون فلم کہی جاتی ہے ۔کولکاتہ میں نیو تھیٹرس کے آر۔سی۔ بورال نے ہندوستان کی پہلی کارٹون فلم ۔ **On a Moonlight night** کا تخلیق کیا۔ دادا صاحب پھالکے نے بھی تین کارٹون فلموں 'آگ کد بھانچی موج'،'عجیب دستکاری'اور **Animated kines** کا تخلیق کیا تھا۔''(۷)

ہندوستان میں دادا صاحب پھالکے کے زمانے سے بنتی چلی آرہی انیمیشن فلم نے تکنیکی روپ سے بہت ترقی کرلی ہے۔اب یہ انیمشن فلم کمپیوٹر کے ذریعے اور کئی بار تھری ڈی کی شکل میں بھی بنتی ہے۔انیمیشن فلموں میں بالی ووڈ کے مشہور اداکاروں کی آوازیں سنائی دیتی ہیں۔مثلاً روڈ چھاپ رومیوں میں سیف علی خاں، تو مہابھارت، انمیشن فلم میں امیتابھ بچن ، سنجے دت، جیکی شراف وغیرہ اداکاروں نے آواز دی ہے۔اس کے علاوہ ہندوستان میں جدید دور میں بڑی تعداد میں انیمیشن فلمیں بن رہی ہیں۔

پوری دنیا کی طرح ہندوستان میں بھی فلموں کی چھ قسمیں ہیں۔یوں تو ہونا یہ چاہیے کہ کوئی بھی فلم بنے وہ فلم کے زمرے میں ہی آئے، لیکن فلم میڈیم کے بہت زیادہ طاقت ور میڈیم ہونے کی وجہ سے اس نے تقریباً تمام شعبوں پر اپنی چھاپ چھوڑی ہے یا یوں کہے کہ تمام شعبے اس سے اثر انداز ہوئے بغیر رہ نہیں سکے ہیں۔اس کے علاوہ فلمیں بھی بہت تعداد میں بن رہی ہیں اسی ضرورت کے تحت اس کی قسمیں طے کی گئی ہیں تاکہ اس کی پہچان آسانی سے ہوجائے،اب تو یہ چھ قسمیں ہندوستان جیسے ممالک میں اپنی ایک الگ شناخت بھی قائم کرچکی ہیں۔ان چھ

اقسام اپنی الگ خوبیوں اور منفرد ہونے کی وجہ سے بھی جانی جاتی ہیں۔ جیسے ہی ہم ان چھ میں سے کسی ایک کا نام لیتے ہیں ہمارے ذہن میں اس کی تصویر ابھر آتی ہے۔

اسکرپٹ نگاری(Script Writing): کسی فلم کی تحریری کہانی اس طرح مکمل ہو کہ وہ شوٹ پر جانے کے لیے تیار ہو تو اسے اسکرپٹ کہا جاتا ہے۔ کسی بھی اسکرپٹ کے تین حصے ہوتے ہیں۔

(i) کہانی(Story)

(ii) منظر نامہ(Screenplay)

(iii) مکالمہ(Dialogue)

(i) کہانی Story: کسی فلم کی تخلیق کا آغاز سب سے پہلے ایک مرکزی خیال یا آئڈیا سے ہوتا ہے۔ جسے سبجیکٹ بھی کہتے ہیں، یہ آئڈیا کس رسالے، ادب، بات چیت وغیرہ یا کسی اسکرپٹ رائٹر، ہدایت کار، پروڈیوسر وغیرہ کے ذہن میں آسکتا ہے۔ اس کے بعد اس آئیڈیا پر تبادلہ خیال کیا جاتا ہے اور اس آئیڈیا کے پسند آجانے کے بعد اس پر اسکرپٹ نگار Two Liner لکھتا ہے کئی بڑے فلم سازوں کا کہنا ہے کہ جس اسکرپٹ کی Two Liner نہیں ہوتی اس اسکرپٹ پر ایک اچھی فلم بنائی ہی نہیں جاسکتی۔ اس کے بعد اسکرپٹ نگار 2 minute story لکھتا ہے۔ یہ اکثر آدھے سے ایک صفحے کے بیچ ہوتا ہے۔ اس کو تین حصوں ابتداء، درمیان اور اختتامیہ میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔

دومنٹ کی کہانی پسند آجانے کے بعد اسکرپٹ نگار Treatment لکھتا ہے یہ ٹریٹمنٹ 15 سے 40 صفحات پر مشتمل ہوتا ہے۔ treatment میں تفصیل کے ساتھ فلم کی کہانی اور Ambience اور Highlights لکھا جاتا ہے۔ ambience سے فلم کے ماحول کا پتہ چلتا ہے اور Highlights سے خاص قسم کا کوئی سین، کوئی موسیقی، کوئی تکنیک، نایاب لوکیشن وغیرہ یہ ambience اور Higlights ہی ہوتے ہیں جو ایک فلم کو دوسری فلموں سے جدا کرتے ہیں۔ فلم مفکرین کا ماننا ہے کہ دنیا میں صرف 18 پلاٹ ہیں جن پر دنیا کی تمام فلمیں مبنی ہوتی ہیں۔ اکثر ایک ہی پلاٹ پر مبنی فلموں میں Ambience اور Highlights کی وجہ سے ایک فلم دوسرے فلم سے مختلف نظر آتی ہے۔ منوہر شیام جوشی لکھتے ہیں:

> ''مثال کے لئے، ہندو لڑکے اور مسلمان لڑکی میں محبت ہو جانے کی کہانی بڑی جانی پہچانی ہے۔ اس پر فلمیں بنیں ہیں اور آگے بھی بنیں گی۔ یہ محبت کب کس ملک میں اور ماحول میں ہوتی ہے۔ صرف اسی سے، ایک ہی تھیم پر بنی۔ یہ فلمیں ایک دوسرے سے الگ نظر آتی ہیں۔ مثال کے لئے راجکپور کی 'حنا' اور منی رتنم کی 'بامبے' کو ہی لیں۔ دونوں میں ہندو لڑکے کے مسلمان لڑکی سے محبت ہو جانے کی کہانی ہے لیکن حنا میں ہندو۔ پاک border کا Ambience ہے پاکستان میں ہوئی لوکیشن شوٹنگ اس کی ہائی لائٹس ہے۔ منی رتنم کی 'بامبے' میں کیرل کا Ambience ہے۔ وہا ں کے لوکیشن اور وہاں کی ناواقف مسلم انداز زندگی اسے دو ہائی لائٹس عطا کرتے ہیں۔''(۸)

اس روشنی میں ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ فلم کی کہانی سیدھے نہیں لکھ دی جاتی ہے بلکہ کئی چھوٹے چھوٹے مرحلوں سے گزرنے کے بعد کہانی مکمل ہوتی ہے۔ کہانی میں ہی پلاٹ ہوتا ہے۔ یہ پلاٹ کسی دوسرے پلاٹ سے Ambience اور Highlight کی وجہسے الگ ہوجاتا ہے۔ جو کہ فلم کی کہانی کے لیے بے حد ضروری ہے۔

(ii) منظر نگاری (Screemplay): منظر نگاری کی تعریف ایک جملے میں کچھ اس طرح سے ہو سکتی ہے کہ ''اسکرین پر جو پلے یا چل رہا ہے وہ اسکرین پلے'' ہے۔ اسکرین پلے میں لکھے گئے الفاظ کی اہمیت وہی ہوتی ہے جو ادب میں بیانیہ کی۔ یعنی دونوں کا کام پڑھنے/ دیکھنے والوں کے لئے واقعات کی حقیقی تصویر بنانا ہوتا ہے۔ اس کے باوجود دونوں میں ایک فرق ہوتا ہے ادب میں لفظوں کے ذریعے اور فلموں میں کیمرہ کے ذریعے تصویر بنائی جاتی ہے۔ کل ملا کر منظر نگاری کے بارے میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ فلم میں جو کچھ بھی دکھائی دیتا ہے وہ تمام چیزیں اسکرین پلے میں لکھی جاتی ہیں۔ اسکرین پلے سے متعلق اختر الایمان لکھتے ہیں:

> ''اسکرین پلے (منظر نامہ) کہانی کی فلمی شکل کا نام ہے۔ یہ تخلیقی کام ہونے کے ساتھ ساتھ تکنیکی بھی ہے۔ یہ فن اتنا آزاد ہے کہ منظر نگار کبھی کبھی کہانی نگار کا بنیادی خیال اور چند سین رکھتا ہے باقی سب بدل دیتا ہے اس حد تک کہ کہانی نگار اس کی شکل بھی نہیں پہچان پاتا۔'' (۹)

اسکرپٹ لکھنے کا بہترین طریقہ یہ ہے کہ سب سے پہلے اسکرین پلے لکھ لینا چاہیے اور اس کے ٹھیک نیچے مکالموں کے لئے جگہ چھوڑ دینی چاہیے۔ اس کے بعد یہ مکالمہ نگار کی ذمہ داری بنتی ہے کہ وہ مکالموں کو اس طرح لکھے کہ اسکرین پلے اور مکالمہ کا فرق نظر آ جائے۔

مکالمہ (Dialogue): بات چیت اور فلمی مکالمہ سے متعلق ہمیں یہ سمجھنا چاہیے کہ فلم کی ایک طے شدہ وقت ہوتی ہے۔ اسی وقت میں آپ کو سب کچھ کہہ دینا ہوتا ہے۔ فلم میں پوری کہانی کے لیے رائٹر کے پاس صرف ۱۲۰ منٹ ہوتا ہے اس لئے مکالمہ میں زیادہ لفاظی کا استعمال نہیں کر سکتے۔ بقول بلی ولڈر 'فلمی مکالمہ کسی غریب آدمی کے ٹیلی گرام جیسے ہونے چاہیئے' فلمی مکالموں کو edited اور directed ہونے چاہئیے۔ مکالمہ ایسا نہیں ہونا چاہیے جس سے فلم بھٹکتی ہوئی معلوم دے۔ گفتگو اور مکالمہ سے متعلق اختر الایمان لکھتے ہیں:

> ''گفتگو ضروری نہیں خوش گفتاری کے ذیل میں بھی آئے مگر مکالمہ کے اندر مقصد براری کے علاوہ خوش گفتاری کا پہلو نمایاں ہونا چاہیے۔'' (۱۰)

فلم پوری طرح سے دیکھنے کا فن ہے اور یہ مکالموں پر بھی منحصر ہے یعنی فلموں میں جو چیزیں اسکرین پلے کے ذریعے عیاں نہیں ہو سکتیں تو انھیں مکالموں کی مدد سے اجاگر کیا جاتا ہے۔ مکالمہ نویس کے لئے مکالمہ بہت اہم ذریعہ ہوتا ہے کیونکہ انھیں مکالموں کے ذریعے کہانی کے مطابق اپنے کرداروں کو نہ صرف زندگی عطا کرتا ہے بلکہ انھیں ایک پہچان دیتا ہے۔ مکالموں کے ذریعے کردار اپنے اندرونی جذبات کی، ایک کردار کی دوسری کردار کے ساتھ تعلقات کی، رشتوں کی، اپنے خیالوں کو ظاہر کرتا ہے۔ مکالموں کی زبان اور اسے ادا کرنے کے طریقے سے کردار کی روایتی پس منظر، تہذیبی، تعلیمی، فطری، اور جذباتی انداز کا احساس ہوتا ہے۔ مثلاً بطور رائٹر سلیم۔ جاوید کی فلم ''ترشول'' جس میں امیتابھ بچن اپنے باپ سنجیو کمار کو کہتا ہے کہ ''آپ میرے ناجائز باپ ہیں''۔ یہ بالی ووڈ میں مکالمہ نگاری کی عمدہ مثال مانی جاتی ہے۔ اگر اس جملے پر غور کریں تو پائیں گے کہ فلم میں کسی بھی طریقے سے بغیر مکالموں کے اس بات کو عیاں نہیں کیا جا سکتا ہے۔ کہنے کا مقصد یہ ہے کہ سلیم جاوید نے مکالمہ کی تعریف سے متعلق یہاں پر ایک معیاری اور بہترین مثال پیش کی ہے۔ مکالمہ نویسوں کو بتایا کہ فلموں میں مکالمے ایسے مواقع پر آنے چاہیے جن مواقعوں پر واقعی ان کی ضرورت ہو۔ اخترؔ الایمانؔ مکالموں سے متعلق اہم نکات کی طرف اشارہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں۔

> ''مکالمہ لکھتے وقت ان باتوں کو ذہن میں رکھنا چاہیے کہ اول موقع کے اعتبار سے بھرپور، مختصر، دلچسپ اور واضح ہو، دوسرے مکالمہ نگاری کی قابلیت کا اظہار نہ ہو، کردار سماج کے جس طبقے سے

آرہے ہوں اور جوان کا ذہنی اور نفسیاتی انداز مقرر کیا گیا ہو اسے اس کی حد سے باہر نہ جانے دیں۔

تیسرے گفتگو کتابی نہ لگے۔ چوتھے آنکھیں جو نہیں دیکھ سکتیں اس بات کو اجاگر کرے اور کہانی کو برابر کھولتا جائے اور آگے بڑھائے۔"(۱۱)

اس طرح مجموعی طور پر کہا جاسکتا ہے کہ اسکرپٹ رائٹنگ فلم میکنگ کا بنیادی حصہ تو ہے لیکن اس کی اہمیت اتنی زیادہ ہے کہ اس نے الگ سے اپنی شناخت قائم کرلی ہے۔ اسکرپٹ ہی فلم کا وہ حصہ ہوتا ہے جس کو بہترین طریقے سے ناظرین تک پہچانے کے لیے فلم میکنگ کے تمام لوازمات بھر پور کوشش کرتے ہیں ناظرین اگر کسی اداکار کو دیکھ کر یہ کہیں کہ اس نے بہت اچھی اداکاری کی تو اس کا صاف مطلب یہ ہوتا ہے کہ اس نے اسکرپٹ میں لکھے اپنے کردار کو بہترین طریقے سے ناظرین تک پہچایا۔ اس طرح اسکرپٹ فلم میں اپنی اہمیت و معنویت کی وجہ سے فلم کا بنیاد مانی جاتی ہے۔

فلم میکنگ(Film Making): کسی فلم کو سوچنے سے لے کر اسے سینما گھروں میں ناظرین کے لئے نمائش کئے جانے تک، ہزاروں طرح کے کام ہوتے ہیں جن میں سیکڑوں لوگوں کی محنت، بہت سارا روپیہ، کئی لوگوں کی قسمت کے علاوہ ذہنی، تخلیقی، جذباتی، تکنیکی کام شامل ہوتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ اس تھکا دینے والے نظام اوقات کو پانچ مختلف مرحلوں میں تقسیم کیا گیا ہے تاکہ الگ الگ مرحلوں کے ماہرین کو یکجا کر بہترین کام لیا جاسکے اور فلم کسی طرح سے کمزور نہ ہونے پائے۔ Film making کے اس طریقہ کار کا ایک فائدہ یہ بھی ہوتا ہے کہ فلم کی وہ کمزوری جس سے فلم کے خراب ہونے کا خدشہ ہوتا ہے اس کی نشاندہی پہلے کرلی جاتی ہے۔ وہ پانچوں مرحلے مندرجہ ذیل ہیں۔

(الف) **Development**

(ب) **Pre-production**

(ت) **production**

(ج) **post-production**

(د) **Distribution**

(الف) Development:

یہ فلم بنانے کا پہلا مرحلہ ہوتا ہے۔ اس میں کسی رائٹر/ پروڈیوسر، ہدایت کار کے ذہن میں کوئی خیال یا آئیڈیا آتا ہے۔ خواہ یہ خیال اسے کہیں سے بھی آسکتا ہے مثلاً کتابوں، رسالوں، حادثات، واقعات، بات چیت، کسی کی کہانی سن کر وغیرہ۔ اس کے بعد اس خیال کو جس کے پاس پہلے آتا ہے وہ تین افراد، رائٹر، پروڈیوسر، ہدایت کار، ایک دوسرے کو سناتے ہیں۔ پھر اس خیال کے مستقبل میں کیا امکانات ہوسکتے ہیں یعنی ناظرین اسے پسند کرے گی یا نہیں؟ ان باتوں پر بھی بحث ہوتی ہے اس بحث میں تینوں کی رضامندی کے بعد رائٹر فلم کی کہانی، جس میں کردار کی وضاحت کے ساتھ ساتھ کچھ مکالمہ بھی ہوتا ہے لکھتا ہے اس سے فلم کا موڈ پتہ چلتا ہے۔ (دسٹری بیوٹر، مارکیٹ کی معلومات رکھنے والوں سے رابطہ قائم کر اس پہلو پر بات کرتے ہیں کہ اس خیال پر بننے والی فلم کی تعمیر کس حد تک سودمند ثابت ہوگی پیسہ اور سماجی لحاظ سے) دسٹری بیوٹرس اس سے ملی تاثرات پروڈیوسر کو دیتا ہے۔ اس دوران کچھ آزاد پروڈیوسر بھی اس سے جڑ جاتے ہیں اور فلم کی کہانی لکھنے کا کام شروع ہوجاتا ہے۔ کل ملا کر یہ مرحلہ رائٹر، پروڈیوسر اور کچھ حد تک ہدایت کار کا ہوتا ہے جن کی رضامندی کے بعد آگے کی کارروائی شروع ہوئی ہے ہالی ووڈ کے فلم سازوں کا یہ کہنا

ہے کہ اس مرحلے سے غفلت ٹھیک نہیں ہے۔

(ب) Pre-Production

(i) کہانی: اس مرحلے میں خیال کو کہانی میں تبدیل کی جاتی ہے۔کوئی بھی کہانی پہلی بار سلسلے وار لکھی جاتی ہے چاہے آگے چل کر اسے شوٹنگ کے مطابق تبدیل کر دی جائے۔کہانی خیال کی ترقی یافتہ شکل ہوتی ہے اور اسکرین پلے کی بنیاد بھی، اس لئے کہانی کا لکھا جانا نہایت ضروری ہوتا ہے۔کہانی میں خیال کا تفصیل تمام اجزاء کے ساتھ ہوتا ہے۔اس میں کہانی کی سماجی، معاشی اور تعلیمی معلومات فراہم کی جاتی ہے۔ کہانی کے اپنے آپ میں مکمل اور اسکرین پلے کی بنیاد ہونے کی وجہ سے رائٹر کو کوئی بھی تبدیلی کرنی ہو تو وہ کہانی میں ہی کر لیتا ہے۔ایک اچھی کہانی سے یہ توقع کی جاتی ہے کہ وہ قاری کے ذہن میں سوالات پیدا کرے۔کہانی کی یہی بات اسے اہم بناتی ہے اور ناظرین کو سینما ہال میں روکے رہنے میں اس کا بڑا ہاتھ ہوتا ہے۔اس بارے میں راہل مکھرجی لکھتے ہیں:

> ''کہانی لفظوں کا وہ تانہ بانا ہے۔ جو کسی موضوع کو شروعات، عروج اور پھر اختتام سے گزارتے ہوئے، ناظرین کی جذبات کے تاروں کو چھیڑتی ہے اور کچھ خاص وقت کے لئے انھیں بالکل دوسری دنیا، وقت اور ماحول میں لے جاتی ہے۔
> جو کہانی ناظرین کے من میں بے چینی، Exitment، شدت، سوال، وغیرہ پیدا کرتے ہوئے اختتام میں بھی سوالوں کے جواب/حل پیش کرتی ہے وہی لوگوں کو پسند آتی ہے۔ جتنا اثر انداز خیال یا کہانی ہوگی اتنا ہی ناظرین کو لمبے وقت تک وہ فلم یاد رہے گی۔''(۱۲)

مندرجہ بالا باتوں کی روشنی میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ کہانی ہی وہ بنیادی شے ہے جس سے فلم میکنگ کی شروعات ہوتی ہے۔ چونکہ فلم میں ایک کہانی ہوتی ہے جس کو تمام اجزاء مل کر بہترین طریقے سے ناظرین تک پہنچانے کی کوشش کرتے ہیں اس لئے اس کا دلچسپ اور ناظرین کے ذہن میں سوالات پیدا کرنے والا ہونا چاہیے۔ تبھی وہ فلم کامیاب ہو پائے گی۔

(ii) اسکرین پلے: اسکرین پلے کی مختصر تعریف کچھ اس طرح ہے کہ 'جو کچھ پردے پر دکھائی دے، اسکرین پلے ہے، دوسرے لفظوں میں اسکرین نام ہے تخیل کا جو کہانی کو ذہن میں رکھ کر کاغذ پر لکھا جائے۔اس کو لکھتے وقت کیمرہ اور اس کے حدود کا خاص خیال رکھنا پڑتا ہے۔ اسکرین پلے میں وہ چیزیں بالکل نہیں لکھی جاتی جو کیمرہ دکھانے سے قاصر ہو۔اسکرین پلے میں ماحول، حالات، لوکیشن، کرداروں کی تفصیل لکھے جانے سے قبل وقت/مقام، Ext/interior لکھنا ہوتا ہے۔ وقت/مقام/.Ext/int ہی وہ بنیادی چیز ہوتی ہے جو شوٹ سے پہلے شوٹنگ کے لوکیشن کو تیار کروا دیتی ہے۔اسکرین پلے میں خاص طور سے کرداروں کی وہ تمام سرگرمیاں لکھی جاتی ہیں جو فلموں میں دکھانا ہوتا ہے۔اس سے متعلق وجاہت مرزا لکھتے ہیں:

> ''اسکرین پہلے اس مسودے کو کہتے ہیں جس میں کہانی کو نمبر دار سینوں میں تقسیم کیا جاتا ہے۔ ہر سین کا بزنس تفصیل سے کیا جاتا ہے۔سین میں جن خاص چیزوں کی ضرورت ہوتی ہے وہ بھی لکھ دی جاتی ہے۔کرداروں کے خاص ایکشن بھی ہوتے ہیں۔ ممبئی میں اب بھی ڈائرکٹر اور مکالمہ نویس مل کر اسکرین پلے لکھ لیتے ہیں۔''(۱۳)

فلم میکنگ کے Pre-production کا یہ دوسرا مرحلہ ہوتا ہے۔اس میں اسکرین پلے لکھا جاتا ہے یعنی جو کہانی پہلے مرحلے میں

لکھی جا چکی ہے اس کو سین میں سلسلے وار طریقے سے لکھا جاتا ہے۔ یہ کام تھوڑا بہت تکنیکی بھی ہوتا ہے۔ فلم دیکھتے ہوئے پردے پر جو کچھ بھی دکھائی دیتا ہے وہ سب اسکرین پلے میں لکھا جاتا ہے۔

(iii) <u>مکالمہ:</u> کرداروں کے درمیان بات چیت کو مکالمہ کہتے ہیں۔ فلم چونکہ دیکھنے کا میڈیم ہے اس لئے مکالمہ فلموں میں ثانوی ہو جاتا ہے۔ خاموش فلموں کے دور میں جب کوئی خیال جو واقعات کے ذریعے ناظرین تک پہنچ نہیں پاتا تھا اس کو کسی چیز پر لکھ کر فلما لیا جاتا تھا۔ اب تکنیکی آلات کی مدد سے مکالموں کو ناظرین تک پہنچایا جاتا ہے۔ فلم کی کچھ حدود ہیں جس کے تحت وہ کسی خیال کو ناظرین تک آسانی سے پہنچا نہیں سکتا ایسے موقع پر مکالموں کی مدد لی جاتی ہے۔ کچھ ایسے بڑے مکالمہ نگار بھی ہوئے ہیں جنہوں نے اپنی صلاحیت سے اس کو فلم کا لازم و ملزوم بنا دیا ہے۔ وہ مکالموں کے ذریعے کرداروں سے ایسی باتیں کرواتے ہیں جس کو کیمرہ یا واقعات کبھی عیاں نہیں کر سکتا ہے۔ بالی وڈ میں مکالموں کا ایک الگ شعبہ ہے جو اپنی شناخت رکھتا ہے۔ ہالی وڈ میں ایسا نہیں ہے وہاں اسکرین پلے لکھنے والے ہی مکالمہ بھی لکھتے ہیں۔ ہندوستانی سینما کی اسکرپٹ نگاری شعبے میں اسکرین اور مکالمہ الگ الگ لوگ لکھتے ہیں۔ اسکرین پلے نارمل اسٹائل میں لکھا جاتا ہے اور مکالمہ اس کے نیچے پہلے کردار کا نام لکھ کر اس کے نیچے دائیں، بائیں کافی جگہ چھوڑ کر لکھتے ہیں۔ ایسا کرنے سے اسکرین پہلے اور مکالمہ کا فرق نظر آ جاتا ہے۔ جس سے پوری ٹیم کو آسانی ہوتی ہے۔ بات چیت اور مکالمہ کا فرق بتاتے ہوئے ساگر سرحدی لکھتے ہیں:

> ''گفتگو کا سر پیر نہیں ہوتا اور مکالمہ سوچ سمجھ کر لکھا جاتا ہے۔'' (۱۴)

مکالمہ کی تعریف کرتے ہوئے احسن رضوی دانا پوری لکھتے ہیں:

> ''مکالمہ وہ پیرایہ گفتگو ہے جو کہانی کی تمام ضرورتوں پر حاوی ہو۔'' (۱۵)

اس طرح مجموعی طور پر مکالمہ کے بارے میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ اس بصری میڈیم میں اس کی اہمیت و ضرورت بھی بہت زیادہ ہے۔ مکالمہ لکھنا بہت محنت و مشقت کا کام ہونے کے ساتھ۔ ساتھ تھوڑا بہت تکنیکی بھی ہے۔ کہانی اور اس کے خیال کو اجاگر کرنے میں مکالمہ اہم رول ادا کرتا ہے۔

(iv) <u>اداکاروں کا انتخاب:</u> اداکاروں کا انتخاب کہانی کے مطابق کیا جاتا ہے۔ اداکاروں کے انتخاب کے وقت نہ صرف اس کی **Physical Appearance**، بلکہ مکالمہ ادا کرنے کا طرز بھی دیکھا جاتا ہے چونکہ فلم ایک زندہ جاوید متحرک میڈیم ہے یا یوں کہیں کہ یہاں گوشت پوست کا انسان فلم کے خیال کو ناظرین تک پہنچاتا ہے اس لئے اداکاروں کے انتخاب میں فلم ساز پوری احتیاط برتتے ہیں اور اکثر اس بات پر زور دیتے ہیں کہ وہ ہر لحاظ سے کہانی کے کرداروں میں فٹ بیٹھے۔ یہ اداکار ہی ہوتے ہیں جو کردار کو اپنے اندر جذب کر کہانی کو ناظرین تک پہنچاتے ہیں۔ اسی مرحلے میں اداکاروں کو فائنل کر ان کو سائننگ اماؤنٹ دے دی جاتی ہے۔ تاکہ وہ قانونی طور پر اس فلم کے ساتھ بندھے رہیں۔ اداکاروں کا انتخاب زیادہ تر اسکرپٹ مکمل ہونے کے بعد کیا جاتا ہے اور اس کے فائنل ہونے کے بعد اسے اسکرپٹ کی ایک کاپی بھی دے دی جاتی ہے تاکہ وہ اپنے کرداروں کو اچھی طرح سے جان لے۔ ستیہ جیت رے اپنے اداکاروں کا انتخاب کیسے کیا کرتے تھے اس سلسلے میں مہندر مشرا لکھتے ہیں:

> ''اداکاری کرنے والے اداکاروں کا انتخاب بھی رائے کہانی اور کردار کے شخصیت اور اس کی
> کردار کے مطابق کرتے ہیں۔ وہ **Non-professional** اور نئے اداکاروں کو بہت پسند
> کرتے ہیں جن کا پردے (فلم کے پردے) سے وابستگی ہی نہ رہی ہو، **Child Artist** کے

بارے میں تو انہوں نے ہر بار ایسا ہی کیا۔ ایسے اداکاروں کو کہانی اور کردار کے مطابق Direct کر بہت اثر انداز اور Natural اداکاری کرایا جاسکتا ہے۔لیکن انھیں تجربے کار اور فلم کے لائق اداکاروں سے پرہیز نہیں ہے۔''(۱۶)

اداکاروں کے انتخاب میں نہ صرف ستیہ جیت رے بلکہ دنیا کے ہر ہدایت کار کہانی کے مطابق اچھے اداکاروں میں وقت گنواتے ہیں۔ ہندوستان میں ایسی کئی فلموں کی مثالیں ہیں جو اداکاروں کے غلط انتخاب کی وجہ سے فلاپ ثابت ہوگئی۔سلیم۔جاوید کی فلم 'شکتی' کے بارے میں جاوید اختر کی رائے یہ ہے کہ دلیپ کمار کے بیٹے کے رول کے لئے اگر امیتابھ بچن کے علاوہ کوئی دوسرا اداکار ہوتا ہے تو یہ فلم بہت زیادہ کامیاب ہوتی اس لئے نہیں کہ امیتابھ نے اس میں عمدہ اداکاری نہیں کی بلکہ اس لئے کہ اس چھوٹے سے رول کے لیے سوپر اسٹار امیتابھ بچن کا انتخاب غلط تھا۔

<u>(v) کاسٹیوم اور میک اپ:</u> فلموں میں اداکاروں کو جو کپڑا پہنایا جاتا ہے جس سے اس کا کردار اور واضح ہوتا ہے کاسٹیوم کہلاتا ہے اداکاروں کو کردار کے مطابق چہرے کو بنانا میک اپ مین کا کام ہوتا ہے۔کاسٹیوم اور میک اپ کرداروں کے سماجی، معاشی اور تعلیمی محل کے مطابق دکھنے میں مدد کرتا ہے کاسٹیوم اور میک اپ کی اہمیت زیادہ تر تاریخی اور اساطیری فلموں میں ہوتی ہے کیونکہ ان کی مدد سے ایک خاص عہد ظاہر کرنا مقصد ہوتا ہے۔اس سلسلے میں ہرمل سنگھ لکھتے ہیں:

''فلم کی شوٹنگ شروع ہونے سے قبل جو تیاریاں کرنی پڑتی ہیں، ان میں اداکاروں کی کاسٹیوم، میک اپ کے سامان اور کیمرہ مین کی ضرورتوں کے مطابق سامان وغیرہ یکجا کرنا اہم ہے۔ کاسٹیوم عام طور پر اداکار اداکارہ کی دلچسپی کے مطابق تیار کرانی پڑتی ہے۔ پروڈیوسر ہدایت کار اہم اداکاروں کے ساتھ بیٹھ کر تبادل خیال کرنے کے بعد کاسٹیوم Final کرتے ہیں۔''(۱۷)

راہل مکھرجی میک اپ کے بارے میں لکھتے ہیں:

''میک اپ کا ایک فائدہ یہ بھی ہے کہ عموماً جو بھی داغ دھبے یا گڈھے چہرے پر ہوتے ہیں وہ ڈھک جاتے ہیں۔میک اپ اداکاراؤں کے چہرے پر لگاتار پڑنے والی تیز lights سے ان کے چہرے کا بچاؤ بھی کرتا ہے۔میک اپ کے ذریعے اداکاروں کے چہرے پر کسی خاص طرح کے جذبے پیدا کیے جاسکتے ہیں، یا چہرے کے کسی خاص فطری جذبہ کو بھی ہٹایا جاسکتا ہے۔''(۱۸)

فلم میکنگ کے اہم اجزاء میں شمار کاسٹیوم اور میک اپ بھی فلم کی اسکرپٹ کے خیال کو ترسیل دینے میں اپنا تعاون دیتا ہے۔کاسٹیوم اور میک اپ اس بصری میڈیم میں دکھائی دیتا ہے جس سے ناظرین اس کردار کے بے حد قریب پہنچ جاتا ہے۔ایسے میں ان کا انتخاب بہت سوچ سمجھ کر کرنا چاہیے۔کہیں ایسا نہ ہو کہ اس کے غلط استعمال سے کہانی اپنے خیال سے بھٹک جائے اور ناظرین کو فلم سمجھ میں نہ آئے۔

<u>(vi) لوکیشن:</u> فلم کی اسکرپٹ کو کیمرے کی مدد سے جس جگہ یا جس منظر کو شوٹ کیا جاتا ہے اس کو لوکیشن کہتے ہیں۔یہ آؤٹ ڈور ہونے کے ساتھ ساتھ ان ڈور بھی ہوسکتا ہے۔فلم چونکہ دکھانے کا میڈیم ہے اس لئے کہانی کی مانگ پر کہانی کو پراثر بنانے کی غرض سے بڑی محنت کر ایسے مقاموں کا انتخاب کیا جاتا ہے جہاں فلم کی شوٹنگ ہوسکے۔لوکیشن کی جگہ تلاش کرنا بڑا ہی پیچیدہ کام ہے اس کام کو تین اہم افراد

ہدایت کار، اسکرپٹ رائٹر اور کیمرہ مین کرتے ہیں، کسی خاص منظر کی جب لوکیشن مکمل ہوجاتی ہے تو کیمرہ مین ہدایت کار سے مشورہ کرکے اس سین میں استعمال ہونے والے lences کی معلومات ہدایت کار کو دیتا ہے۔ وہ یہ بھی بتاتا ہے کہ اس خاص منظر میں لوکیشن کو کتنا کیمرہ میں قید کرنا چاہیے۔ لوکیشن سے متعلق اپنے خیالات کا اظہار کرتے ہوئے راہل مکھرجی کہتے ہیں۔

> ''لوکیشن کا انتخاب کرتے وقت اس بات کا خاص خیال رکھا جاتا ہے کہ وہاں سے آبادی، کھانے۔ پینے کی چیزیں، ریلوے/بس اسٹیشن، مواصلاتی خدمات، بجلی، خدمات، مثلاً اسپتال، پولس فایر بریگیڈ وغیرہ کتنی دور یا پاس ہے کیونکہ شوٹنگ کے دوران کسی بھی چیز کی ضرورت پڑسکتی ہے حالانکہ بہت سی فلمیں ایسی بھی ہوتی ہیں جو بہت ہی خطرناک حالات میں شوٹ کی جاتی ہے۔ یہاں تک کی پوری فلم یونٹ پر جان کا خطرہ تک بنا رہتا ہے۔ بارڈر، اور ایل۔او۔سی، جیسی فلمیں بہت ہی غیر معمولی لوکیشن پر شوٹ کی گئی ہے۔''(۱۹)

کسی فلم کے مطابق لوکیشن تلاش کردینا جو مکمل طور پر آپ کے اسکرپٹ کے مطابق ہو بہت پے چیدہ کام ہے۔ بہتیرن لوکیشن سے فلم میں جان آجاتی ہے اور وہ ناظرین کی دلچسپی پیدا ہوتی ہے۔ لیکن اگر وہ لوکیشن فلم کی ضرورت کی اشیا کے قریب نہ ہو تو پریشانی کا بھی باعث بنتا ہے۔ اس لیے دونوں کے تال میل سے لوکیشن فائنل کرنا چاہیے۔

<u>(vii)ضروری/اہم اجازت:</u> فلم شوٹ شروع کرنے سے پہلے زیادہ تر آؤٹ ڈور میں قانونی اجازت لینی ضروری ہوتی ہے۔ فلم اتنا پاپولر میڈیم ہے کہ جب فلم کی شوٹنگ شروع ہوتی ہے لوگ اکٹھا ہوہی جاتے ہیں۔ ایسے میں بھیڑ پر قابو پانا مشکل ہوجاتا ہے جس سے اور بھی دوسری پریشانیاں سامنے آتی ہیں۔ جب ہم پہلے سے اس جگہ پر شوٹ کی اجازت لے لیتے ہیں تو قانون کی طرف سے پولیس والے مہیا ہوتے ہیں جو ہر طرح سے ہماری مدد کرتے ہیں۔ اس طرح فلم کی شوٹنگ بہترین ڈھنگ سے چلتی رہتی ہے۔ فلم سے متعلق ضروری اجازت لینے سے فلم میکرس اور بھی دوسری پریشانیوں سے بچ جاتے ہیں۔ اس سے متعلق راہل مکھرجی لکھتے ہیں:

> ''فلم بنانے والوں کی سہولت کے لئے اب ایسے سرکاری شعبہ بھی ہیں جو ایک محدود دائرے میں رہتے ہوئے اور ایک طے شدہ وقت اور وقت کی مدت کے لئے آپ کے ذریعے مانگی گئی لوکیشن پر شوٹ کرنے کی اجازت دے سکتے ہیں۔ اس لئے کہ پہلے سے طے شدہ رقم جمع کرنی پڑتی ہے۔ ۔۔خیال رہے کہ فلم شوٹ کرنے سے قبل متعلق جگہوں وشخصوں کی تحریری اور زبانی اجازت ضرور لیں۔۔۔ اجازت لیتے وقت یہ بھی بتائیں کہ آپ کے ساتھ شوٹنگ کے دوران کتنی تعداد میں لوگ ہوں گے اور آپ کے پاس کون کون سے اوزار ہوں گے۔''(۲۰)

فلم شوٹ ہونے کے دوران ایک دن کی لاگت بہت بڑی رقم ہوتی ہے۔ یہ رقم مختلف فلموں میں الگ الگ ہوتی ہے۔ ایسے میں اگر ضروری اور اہم اجازت نہیں لی جاتی ہے تو انتظامیہ آکر آپ کی شوٹ رکواسکتا ہے جس سے بہت سارا وقت اور پیسہ برباد ہوتا ہے۔ اس کے علاوہ اس سے ذہنی پریشانی بھی ہوتی ہے۔ شوٹ کے دوران رقم اور وقت برباد نہ ہو اس لئے یہ بے حد ضروری ہوجاتا ہے کہ آپ ضروری اور اہم اجازت ضرور لیں۔

<u>(viii)ضروری روپیہ اور ٹیم (Crew member):</u> فلم چاہیے کتنے بھی معیاد یا کم بجٹ کی کیوں نہ ہو، سب سے پہلے فلم کے

پانچوں مرحلوں، ان سے جڑے ہوئے لوگوں، اور فلم سے متعلق اخراجات کو ایک جگہ لکھ کر اس پر آنے والے خرچوں کو جان لینا ضروری ہوجاتا ہے۔ جب فلم سے متعلق تمام اخراجات کا تخمینہ اور اس کے حصول کی راہ ہموار ہوجاتی ہے تب کام شروع ہوتا ہے۔ اس میں غلطی کی وجہ سے فلم کی تکمیل میں نہ صرف دشواری ہوتی ہے بلکہ کئی بار ایسا ہوا ہے کہ فلم شروع ہونے سے پہلے ہی روک دی گئی کئی بار شوٹنگ شروع ہونے کے بعد مکمل نہیں ہوسکی جس سے اس فلم کی کہانی کی معنویت ختم ہوجاتی ہے۔ ٹیم ممبر کا انتخاب ایک اہم مرحلہ ہے فلم سے جڑے ہر ایک شعبے کے کم از کم 3-4 معاون تو ضرور ہوتے ہیں جو اپنے شعبے سے متعلق ضروری کاموں کو انجام دیتے ہیں۔ معاون سے بھی ایک مکمل ٹیم تیار ہوتی ہے معاون کو بھی کسی حال میں بھی زائد نہیں سمجھا جاسکتا ہے کوئی بھی فلم ہدایت کار کے علاوہ Team unit یا crew member کی ہوتی ہے۔ اس بارے میں راہل مکھرجی کا خیال ہے۔

> ''فلم اداکار/ پروڈیوسر/ ہدایت کار ناگیش ککونور کی فلم 'حیدرآباد بلوز' کا بجٹ آج کل کی فلموں کے کروڑوں روپئے کے بجٹ کے مقابلے میں صرف ۱۷لاکھ روپیہ تھا۔ پھر بھی فلم کی شوٹنگ ریکارڈ سترہ دنوں میں مکمل ہوگئی تھی۔ اتنے کم بجٹ میں اس فلم کی شوٹنگ اس لئے مکمل ہوگئی۔ کیونکہ **Pre-production** کا کام (جو تقریباً ایک سال میں پورا ہوا) بہت ہی تفصیل اور اصلیت کی زمین پر ٹکا تھا۔ اور ضروری روپیہ، شخص اور اوزاروں کی بجٹ اور ان کی تقر روقت پر موجودگی پہلے سے ہی طے کر لی گئی تھی۔'' (۲۱)

کسی بھی فلم کو بنانے میں بہت سارا پیسہ لگتا ہے اور اس لیے بجٹ بنانے کی صلاح دی جاتی ہے لیکن اکثر فلم بجٹ سے بھی زیادہ بڑھ جاتی ہے۔ اس لئے ہمیشہ تبھی کام شروع کرنا چاہیے جب فلم کی پوری لاگت ایک ساتھ اپنے ہاتھ میں ہو اگر کوئی فلم پیسے کے بغیر رک جاتی ہے تو فلم کے ساتھ ساتھ فلم کے ٹیم پر بھی بڑا اثر پڑتا ہے۔ ضروری پیسے کے علاوہ آپ کے پاس ایک لائق اور تجربے کار ٹیم بھی ہونی چاہیے جس سے فلم میکنگ کا کام آسان اور ایک بہتر فلم تخلیق پائے۔

<u>**(ix) تیاری کا وقت (Production Times)**</u>: فلم اپنے **Duration** کے مطابق شوٹ کے لئے وقت لیتی ہے۔ یہ وقت کتنا ہوسکتا ہے؟ یہ کہنا مشکل ہوگا آج کل زیادہ تر فلمیں خواہ وہ چھوٹی یا بڑی **(Short or Feature Films)** 5 سے لے کر 90 دنوں کے درمیان میں اکثر مکمل کر لی جاتی ہے۔ ہالی ووڈ کی بڑی یعنی فیچر فلمیں زیادہ تر 60-40 دنوں میں شوٹ ہوجاتی ہے۔ اس کی بڑی وجہ ہالی ووڈ میں **Pre-production** پر خاصہ محنت اور وقت صرف کرنا ہے۔ **Production time** سے متعلق کسی بھی ہدایت کار کو اپنی فلم کے بارے میں یہ معلوم ہونا چاہیے کہ اس کی فلم میں کتنا وقت لگنے والا ہے طے شدہ وقت سے زیادہ وقت لگنے پر فلم کے رک جانے تک کا خطرہ بن سکتا ہے۔ ایک اچھا پروڈیوسر اس بارے میں بڑا غور وفکر کرتا ہے۔ اس سے متعلق راہل مکھرجی کی رائے یہ ہے:

> ''مدت تخلیق کے موضوع میں تین اہم باتیں ہیں۔
>
> (۱) اگر وقت زیادہ ہے تو آپ اتنا ہی زیادہ وقت فلم کے بنانے میں دے سکتے ہیں۔ اور ہر مرحلے میں زیادہ محنت کر سکتے ہیں۔
>
> (۲) فلم بنانے کے لیے اگر وقت کچھ متعین اور محدود ہے تو آپ اصولی روپ میں تینوں مرحلوں کو ایک طے شدہ وقت ہی دے سکتے ہیں۔

(۳) یہ حالت یہ بھی ہوسکتی ہے کہ آپ کے پاس وقت کی کمی نہیں لیکن وسائل محدود ہوں اس لئے
بہت ہی عقل مندی کے ساتھ وسائل کا استعمال کرنا پڑے گا، ان وسائلوں کے options پر بھی
غور وفکر کرنا پڑے گا جو کسی وجہ سے موجود نہ ہوں۔''(۲۲)

فلم شروع کرنے سے اختتام تک ہزاروں کام ہوتے ہیں لیکن اس کے باوجود فلم ساز کو دوسری تمام لوازمات کو ذہن میں رکھتے ہوئے وقت کا تعین کر لینا چاہیئے۔ اگر آپ کا وقت طے نہیں ہوگا تو فلم کی ٹیم بھی بھٹکتی ہوئی نظر آئے گی۔ پیسے اور وقت کو برباد ہونے سے بچانے کے لیے ہر مرحلے کا وقت طے ہونا چاہیے۔

<u>(x) شوٹنگ شڈیول:</u> جیسا کہ نام سے ہی ظاہر ہے اس میں شوٹنگ سے متعلق تمام طرح کی معلومات لکھی جاتی ہے۔ وقت، دن، تاریخ وغیرہ کے ساتھ لکھا ہوتا ہے کہ کسی وقت کون سا سامان درکار ہے۔ ان تمام تفصیلات کی کاپی ہر نکات سے متعلق ہر ایک فرد کے پاس ہوتی ہے تا کہ جب بھی اس کی ضرورت ہو وہ اپنا کام وقت سے قبل مکمل کرے۔ Pre-Production کا یہ شعبہ بڑا اہم ہوتا ہے۔ اس کے بہتر طریقے سے execute نہ ہونے کی وجہ سے بھی شوٹنگ اور فلم میکنگ کے دوران بہت ساری دشواریاں پیش آتی ہیں۔ راہل مکھرجی اپنے خیالات کا اظہار کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''جیسا کہ پہلے بھی بتایا گیا ہے کہ ایک فلم کو بنانے میں کئی طرح کے چھوٹے بڑے کام شامل
ہوتے ہیں اس لئے pre-production مرحلے میں ہی شوٹنگ شیڈول بھی بنایا جاتا ہے۔
Shooting schedule فلم سے جڑے سبھی شخص کے لئے ایک ایسی فہرست ہے جو یہ بتاتی
ہے کہ کس دن کون سا سین فلمایا جانا ہے اور شوٹ سے متعلق مختلف اوزاروں، اداکاروں،
اشخاص، تکنیکی ٹیم اور دوسرے وسائل کی کب کتنی اور کہاں ضرورت ہے۔''(۲۳)

فلم میکنگ میں شوٹنگ شڈیول بنانے سے جتنی آسانی ہو جاتی ہے نہیں بنانے سے اتنی ہی مشکلات کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ شوٹنگ سیڈیول نہ صرف ہدایت کار کا بلکہ فلم میکنگ کے تمام شعبوں کا کام آسان کر دیتا ہے جس سے تمام کام بڑی آسانی سے چلتا رہتا ہے۔

(ج) Production

<u>(i) سیٹ کی تعمیر:</u> کہانی کی مانگ کے مطابق فلموں کے لیے، گھر، کالونی، راستے، ہاسپٹل، شہر، گاؤں، قصبہ، پولس اسٹیشن، ریلوے اسٹیشن، اسکول، باغ، مندر، مسجد وغیرہ کی تعمیر کرانا سیٹ کی تعمیر کہلاتا ہے۔ سیٹ کسی بند اسٹوڈیو میں یا کھلی جگہ کہیں بھی بنایا جاسکتا ہے۔ کئی بار پہلے سے ہی بنی ہوئی عمارتوں کو بھی سیٹ کے طور پر استعمال کیا جاتا ہے ایسی عمارتوں کو کرائے پر لیا جاتا ہے جس سے پیسے کی بچت ہوتی ہے۔ سیٹ کی تعمیر کا کام آرٹ ڈائرکٹر کی ہدایت کاری میں پایۂ تکمیل تک پہنچتا ہے۔ اس کی تعمیر میں اکثر لکڑیوں کا استعمال ہوتا ہے۔ راہل مکھرجی لکھتے ہیں:

''سیٹ کا خیال اور تخلیق کا کام فلم کے سیٹ ڈیزائنر کے ذریعے فلم کے آرٹ ہدایت کار کے
Direction پر کیا جاتا ہے یہ بھی ممکن ہے کہ ایک ہی سیٹ ذرا سا تبدیل کر کے اس کے روپ کو
اتنا بدل دیا جائے جس سے کہ ایک ہی سیٹ پر کئی طرح کے سین شوٹ کئے جاسکیں۔ بہت بار ایسا
بھی ہوتا ہے کہ کسی سین میں گھر یا بنگلے کے اندر کا سین تو کسی بنائے گئے سیٹ پر شوٹ کر لیا جاتا ہے
لیکن گھر کو باہر سے دکھانے کے لئے کسی اصل بنگلے کو ہی باہر سے شوٹ کیا جائے۔''(۲۴)

اس طرح ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ فلموں میں سیٹ کا استعمال دوطرح سے ہوتا ہے ایک بنی ہوئی لوکیشن پر شوٹ، دوسرا لوکیشن پر سیٹ کی تعمیر کے بعد شوٹ، سیٹ کی تعمیر بھی فلموں میں اپنا ایک الگ مقام رکھتی ہے۔ بغیر اس کے کسی بھی فلم کا حقیقت سے تار جوڑ نا ممکن ہی نہیں ہے۔

(ii) لائٹنگ: سیٹ کی تعمیر کا کام مکمل ہوجانے کے بعد سین کی مانگ کے مطابق منظر موثر اور کامیاب بنانے کے لئے لائٹنگ کی جاتی ہے اس کو سیٹ کی لائٹنگ کا نام دیا گیا ہے فلموں میں لائٹنگ کا مقصد صرف اندھیرے سے نجات پانا نہیں ہوتا بلکہ اداکاروں کے حالات کے موافق کسی اظہار، حرکات وسکنات، سین کا خود کا اظہار وغیرہ کے مطابق lighting کے رنگوں کا انتخاب کیا جاتا ہے جس سے سین واضح طور پر ناظرین تک پہنچتا ہے۔ لائٹنگ میں مختلف رنگوں کے کاغذ کے ذریعے ایک خاص فضا قائم کرنا مقصد ہوتا ہے جس کی اپنی زبان ہوتی ہے ان لائٹنگ کی مدد سے بھی بہت ساری چیزیں عیاں کی جاتیں ہیں ایسے کئی بڑے ہدایت کار ہوئے ہیں جنہوں نے lighting کا بے حد کامیابی سے اپنی فلموں میں استعمال کیا ہے۔ ہرمل سنگھ لکھتے ہیں:

> ''سر سبز فلم اداکار دیو آنند نے ایک مشہور فلم بنائی تھی، گائڈ، فلم کی کہانی مشہور ناول نگار آر۔ کے۔ نارائن کے ناول 'The Guide' پر مبنی تھی۔ دیو آنند کے ساتھ فلم میں ہالی ووڈ کے لیے بھی اسی فلم کو بنانے کے لیے فلم پروڈیوسر مقبول ناول نگار مصنفہ پرس۔ آرل بک شریک تھیں۔۔۔ ہندوستان میں جب اس فلم کی شوٹنگ ہوئی تو اسٹوڈیو میں سیٹ تیار ہونے کے بعد فوٹوگرافر جل مستری نے جب سیٹ ok کر دیا تھا اور جنرل فوٹوگرافی کروانا شروع کیا تو کہا جاتا ہے کہ انہوں نے ایک دن پورا جنرل لائٹنگ کی انتظام میں ہی لیا۔ جیسا کہ دستور ہے دوسرے دن انہوں نے شوٹنگ شروع کی۔''(۲۵)

لائٹنگ سے متعلق مندرجہ بالا اقتباس میں جو باتیں کہی گئی ہیں اس سے یہ اخذ کیا جاسکتا ہے کہ فلموں میں لائٹنگ نہ صرف اندھیرے کو دور کرنے کے لیے یا اداکاروں کو واضح کرنے کے لیے بلکہ اس کا استعمال فلموں کو موثر اور معنی خیز بنانے کے لیے بھی ہوتا ہے فلموں میں لائٹنگ لگانے کی ذمہ داری اکثر کیمرہ مین کی ہوتی ہے۔ وہ اپنے حساب سے کہانی کے مطابق لائٹنگ سیٹ پر کرواتا ہے۔

(iii) شوٹنگ سے قبل اداکاری: شوٹنگ شیڈیول شروع ہونے سے قبل تقریباً تمام اداکاروں کے ساتھ اداکاری کی ریہرسل کی جاتی ہے۔ اس میں کہانی، اداکاری اور blocking سے متعلق باریکیوں پر ہدایت کار اور اداکاروں کے درمیان گفتگو ہوتی ہے۔ یہ شوٹنگ سے قبل کی اداکاری کہلاتی ہے۔ یہ بات قابل غور ہے کہ pre-production میں اسکرپٹ مکمل اور اداکاروں کے انتخاب کے بعد انھیں اسکرپٹ کی کاپی دے دی جاتی ہے تا کہ ان کو اپنے کردار کے بارے میں غور وفکر کرنے کا وقت مل جائے۔ اور یہاں جب ہدایت کار اداکاری سے متعلق اپنے خیالات کا اظہار کرتا ہے تو اداکار بھی اپنی بات ہدایت کار کے سامنے رکھتا ہے اس طرح اداکار اور ہدایت کار کے تبادلہ خیال سے ایک نئی چیز نکل کر آتی ہے جیسے سینما گھروں میں ناظرین دیکھ کر محظوظ ہوتے ہیں۔ اس سے متعلق راہل مکھرجی کے الفاظ مندرجہ ذیل میں پیش کئے جارہے ہیں۔

> ''اداکاروں کو سیٹ پر ان کے متعین حالات بھی بتادیئے جاتے ہیں جسے Blocking کہتے ہیں Blocking کرنے کی وجہ صرف اتنا ہی ہوتا ہے کہ اداکاری کرتے وقت اداکار کیمرہ کے ذریعے طے شدہ فریم سے باہر نہ چلے جائیں ورنہ Recording میں اداکار نظر نہیں آئے گا یا

اس کا کچھ نہ کچھ حصہ کٹا ہوا دکھے گا۔ایسا بھی ہوسکتا ہے کہ وہ سیٹ کے کسی ایسے حصے کی طرف چلے
جائیں جہاں lighting نہ کی گئی ہو۔''(۲۶)

شوٹنگ سے قبل اداکاری کروانے کا سب سے بڑا فائدہ یہ ہوتا ہے کہ اس سے اداکاروں کو تھوڑی۔بہت تکنیکی معلومات ہوجاتی ہے۔ اور ہدایت کار اپنے مطابق اداکاروں سے اداکاری کروانے میں بھی کامیاب ہو پاتا ہے۔

<u>(iv) کیمرے کے ذریعے ریکارڈنگ:</u> فلم کے بصری میڈیم ہونے کی وجہ سے کاغذ پر لکھی ہوئی اسکرپٹ کو جب کیمرے کے ذریعے فلمایا جاتا ہے تو یہ کیمرہ ریکارڈنگ کہلاتا ہے اسے فلم کی شوٹنگ بھی کہتے ہیں۔اس پورے طریقہ کار کو دوسرے لفظوں میں فلمی بیانیہ بھی کہتے ہیں ادب کا بیانیہ لفظ ہوتا ہے ادیب لفظوں کے ذریعے کسی چیز کو مکمل صورت عطا کرنے کی کوشش کرتا ہے جب کہ فلم میں وہی کام کیمرہ کرتا ہے۔کیمرہ لکھی ہوئی اسکرپٹ کو جیتی جاگتی اور متحرک صورت عطا کرتا ہے اس لئے اس میڈیم کی طاقت دوسرے تمام Mediums سے زیادہ ہے۔کیمرہ کے ذریعے کسی سین کو اس کے تمام لوازمات کے ساتھ قید کر لینا اور پھر اس کو ہو بہو ناظرین کے سامنے پیش کرنا کیمرے کا کام ہے۔فلموں کی شوٹنگ کے دوران مختلف انداز سے صرف اور صرف شاٹ لیا جاتا ہے پھر Editing ٹیبل پر کچھ اچھے یا Shot ok کو ملا کر سین بنایا جاتا ہے اور کچھ Scenes کو ملا کر فلم مکمل کر لی جاتی ہے اس لئے کہا جاتا ہے کہ کیمرہ بہت ساری خوبیوں کا مالک ہے۔کیمرہ کی تمام خوبیاں آگے تفصیل سے آئیں گی۔ابھی کیمرہ کے بارے میں ستیہ جیت رے کہتے ہیں:

''اس میدان میں آرٹ اور خوبصورتی دکھانا، تکنیک، اور فن سے زیادہ الگ نہیں۔ خاص Lens کا استعمال خاص فلم Stock 'ڈایا فرام' lights filter یہ سب فوٹوگرافی کے Physical اور chemical پہلوؤں سے متعلق تکنیکی باتیں ہیں پر یہ خوبصورتی دکھانا سے بھی اتنی ہی جڑی ہوئی ہے کیونکہ یہ فلم کے موڈ اور ہیئت کو متاثر کرتی ہے۔
فوٹوگرافی کی فن کہانی سے نکلنی چاہیے اور ہدایت کار کو معلوم ہونا چاہیے کہ وہ کیا چاہتے ہیں اور وہ اسے ٹھیک ٹھاک کیمرہ مین کو سمجھا سکے۔''(۲۷)

فلم میکنگ کے دونوں مرحلے کے تمام کام کے مکمل ہوجانے کے بعد کیمرے کے ذریعے ریکارڈنگ یعنی شوٹنگ شروع کی جاتی ہے۔ ہدایت کار، کیمرہ مین اور اسکرپٹ نگار پہلے سے ہی شوٹنگ اسکرپٹ تیار کر چکے ہوتے ہیں لوکیشن پر جانے کے بعد پوری تیاری دیکھنے کے بعد شوٹنگ کا کام شروع ہوجاتا ہے۔کیمرے کے ذریعے ریکارڈنگ میں کیمرہ مین ہدایت کار سے صلاح۔مشورہ کر مختلف شاٹ کی مدد سے فلم کی کہانی کو واضح کرتا چلا جاتا ہے اس دوران کیمرہ مین آرٹ اور خوبصورتی کے میل کو اپنے ذہن میں رکھتا ہے۔جسے وہ شوٹس کی مدد سے فلم میں استعمال کرتا ہے۔

<u>(v) سمعی ریکارڈنگ (Audio Recording):</u> شوٹنگ کے وقت اداکاروں کے ذریعے ادا کئے گئے مکالمے کو لوکیشن کی حقیقی آواز، وغیرہ کے ساتھ ایک خاص آلات سے ریکارڈ کرنا سمعی ریکارڈنگ کہلاتا ہے۔ اس کو Operate کرنے والا، کان میں Ear-Phone لگائے ہوتا ہے اور دو لوگ اداکاروں کے پاس کیمرہ کی نظر سے باہر ایک آلات لئے کھڑے ہوتے ہیں جیسے Sink کہا جاتا ہے۔جن سے اداکاروں کا مکالمہ اور دوسری فطری آوازیں Audio Recorder کرنے والا بڑے غور سے سن رہا ہوتا ہے اور اطمینان ہونے کے بعد منظر کو اپنی طرف سے O.K. کرتا ہے۔اس کے استعمال سے منظر نہ صرف دیکھنے میں حقیقت کا تاثر دیتا ہے بلکہ اداکاروں کے

ذریعے ادا کئے گئے مکالموں کو درست کرنے کا موقع بھی مل جاتا ہے۔ سمعی ریکارڈنگ سے ریکارڈ کی گئی آوازوں کو سن کر فائنل کرنے کا حق ہدایت کار کو بھی ہوتا ہے اسی وجہ سے ایک ہی منظر کو کئی بار شوٹ کرنے کی نوبت آتی ہے۔ سمعی ریکارڈنگ کا کام نہ صرف شوٹنگ کے وقت ہوتا ہے بلکہ Post production میں بھی ہمیں یہ اپنی اہمیت کا احساس دلاتا ہے۔ اس سے متعلق راہل کھرجی لکھتے ہیں۔

"Audio recording کے کچھ اہم آلات ہیں:

(۱) recording microfone

(۲) Sink audio

(۳) Audio recording میں کچھ دھیان دینے والی باتیں۔

(i) Recording microfone: Audio Recording میں Mircrofone کی اپنی ایک الگ اہمیت ہے۔

تکنیکی روپ میں یہ تین طرح کے ہوتے ہیں۔

(الف) رونی ڈائرکشن

(ب) کارڈی اوئڈ

(ت) سوپر کارڈی اوئڈ

۲۔ Sink Audio: بالی ووڈ کی زیادہ تر فلموں کا مکالمہ Sink Audio ہوتا ہے یعنی آپ فلموں میں جو مکالمہ سنتے ہیں وہ اکثر لوکیشن پر ہی ریکارڈ کیا گیا آڈیو ہوتا ہے۔

۳۔ audio recording: اگر آپ کوئی experimental فلم موبائل کیمرے یا Handy کیمرہ سے بنا رہے ہیں تو ماحول کا آڈیو ریکارڈ نہ ہو اس لئے شوٹ کا وقت احتیاط سے چنے اور جتنا ممکن ہو اداکاروں کے پاس جا کر ہی مکالمہ ریکارڈ ہو، اس سے آڈیو بہت ہی صاف سنائی دے گی۔"(۲۸)

سمعی ریکارڈنگ سے متعلق مجموعی طور سے یہ کہا جا سکتا ہے کہ جدید آلات کی مدد سے لوکیشن پر اداکاروں کے مکالمے اور دوسری فطری آوازیں اس سے ریکارڈ کی جاتی ہیں۔ دراصل اس کا بھی کام ان حالات میں کیا کیا ہو سکتا ہے؟ ناظرین کو دکھانا مقصد ہے جس سے ناظرین فلم کو حقیقت مان سکیں سمعی ریکارڈنگ کا کام ناظرین کو فلم کے حقیقت سے جوڑنا ہوتا ہے۔

(vi) <u>فلم کا ہدایت کار:</u> فلم کا ہدایت کار یعنی فلم کو ہدایت دینے والا شخص پوری فلم اسی کے خیالات، سوچ کی عکاس ہوتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ فلم کو ڈائرکٹر کا میڈیم کہا جاتا ہے۔ لیکن یہاں اس سوال کا اٹھنا لازمی ہے کہ فلم ڈائرکٹر کا میڈیم کیسے ہے؟ فلم کے تمام شعبوں کو چلانے کے لئے اس کے ماہرین کی خدمات لی جاتیں ہیں۔ ایسے میں کہنا کتنا درست ہے کہ فلم ہدایت کار کا میڈیم ہے؟ اس کا جواب یہ ہے کہ ہر شعبے کے بھی ماہرین اپنی رائے دینے کے لئے پوری طرح سے آزاد ہوتے ہیں لیکن ہدایت کار صرف انھیں رائے پر تبادلہ خیال کرتا ہے جو اس کے نقطہ نگاہ کے موزوں ہوں۔ یعنی ہدایت کار کیا چاہتا ہے اس کے من کے مطابق دوسرے لوگوں کو کام کرنا پڑتا ہے یہی وہ بنیادی باتیں ہوتی ہیں جس کی وجہ سے فلم ہدایت کار کی ہوتی ہے۔ ہدایت کار فلم کے خیال سے لے کر اسے ریلیز کرنے تک فلم کے ساتھ رہتا ہے۔ اس بارے میں امیت

سین لکھتے ہیں:

''جس میں اپنے خاطر جواب دہی یا ذمہ داری کا احساس نہ ہو، ایسے شخص کو ہدایت کاری کی ذمہ داری لینے کا کوئی حق نہیں ہے۔اس کی ذمہ داری ہے سینما کے فطری خوبصورتی کو پکڑنا، اس کے فن کی خوبصورتی کی حفاظت کرنا۔۔۔۔۔اگر ہدایت کار مسئلہ کا حل نہ دے، غریب کے جسم پر ایک ٹکڑا کپڑا نہ دے سکے۔اصلیت کو ستیہ شیو سندر کے level تک نہ پہنچا سکے۔ گہرے اندھیرے کو چیر کر ایک سنہلی جھلک نہ دکھادے تب تک اس کی ذمہ داری پوری نہیں ہوتی ہے۔۔۔۔۔سینما بنانے کا کام بہت حد تک سوئی سے کتھری پر نقاشی بنانے کی طرح ہے۔ کام ختم ہو جانے پر ایک صاف ستھری شخصیت ابھرتی ہے۔ یہاں کام الگ الگ بنٹا ہوتا ہے۔شروع سے آخر تک اس کے ہر ایک کام کو اچھی طرح سے پورا ہوتا ہے مثلاً الگ الگ گنگا جمنا سرسوتی کرشن، کاویری، گوداوری کو ایک ساتھ سمندر میں فطری رفتار سے پہنچا دینا اسی کا نام کامیاب ہدایت کاری ہے۔''(۲۹)

ان نکات کی روشنی میں کہا جاسکتا ہے کہ فلم کا ہدایت کار، فلم کا اہم آدمی ہوتا ہے فلم اس کے خیال کی عکاس ہوتی ہے۔ وہ فلم میں فطری خوبصورتی اور فن کی خوبصورتی کی حفاظت کرتا ہے۔اس کا کام بہت باریک بینی کا ہوتا ہے فلم کے اچھے اور خراب ہونے کی ذمہ داری اسی کے کندھوں پر ہوتی ہے۔ ہدایت کار کو ٹکنیکل ہونے کے ساتھ ساتھ جذباتی بھی ہونا چاہیے۔

(د) **Post-production**

(i)<u>ایڈیٹنگ</u>: ایڈیٹنگ کو عام الفاظ میں کاٹنا، چھانٹنا اور ایک ساتھ جوڑنا کہتے ہیں اچھے یا **Ok** شاٹ کو اپنی جگہ پر فلم کے اسکرپٹ کے مطابق لگانا، اس دوران ان حصوں کو کاٹ چھانٹ کر الگ کرنا جو بے کار ہیں۔ یہ حقیقت ہے کہ کوئی بھی فلم ایڈیٹنگ ٹیبل پر بنتی ہے اس لئے ایڈیٹر کو فلم کا فائنل ڈائرکٹر کہا جاتا ہے۔رشی کیش مکھرجی لکھتے ہیں:

''ڈائرکشن اور ایڈیٹنگ سے متعلق میرے ایک خاص دوست رتوک گھٹک نے ایک بار مجھ سے ایک غور کرنے والی بات یہ کہی تھی کہ ہدایت کار گھر کا مالک ہوتا ہے اور ایڈیٹر باورچی۔اس سے متعلق ہم لوگوں میں ہوئی بحث کو یہاں تفصیل سے بتا رہا ہوں۔

مان لیجئے کسی گھر کے مالک نے اپنے گھر پر کئی لوگوں کو کھانے پر دعوت دی ہے کن کن کو دعوت جائے گا، ان کی تعداد کتنی ہوگی، یہ میزبان اپنی مرضی سے طے کرے گا، ان کو کیا کھلایا جائے گا یہ بھی وہ طے کردیں گے، کتنے لوگ **veg** کھانا کھائیں گے اور کتنے لوگ **non-veg** یہ بھی وہ طے کردیں گے، کیا کھانا بنے گا یہ بھی وہ طے کردیں گے اور اس کے مطابق بازار سے سر۔سامان لاکر باورچی کو بنانے کے لئے دیں گے۔اس کے بعد سب ذمہ داری باورچی کی۔سبزی کے ٹکڑوں کا **Size** کیا ہوگا۔اور تیل، گھی، چینی، نمک، مسالہ کی مقدار کتنی ہوگی یہ بھی سب باورچی کی ذمہ داری ہے۔ مہمان کھانا کھا کر میزبان کی اچھی تعریف کر چلے جائیں گے۔ بے چارہ باورچی میزبان کی تعریف سے ہی خوش۔آج تک یہ نہیں سنا گیا کہ کوئی مہمان میزبان کے

باورچی کو بلا کر اس کی تعریف کی ہو۔ فلم کا ایڈیٹر ایک ایسا ہی باورچی ہے۔"(۳۰)

فلم میکنگ کے چوتھے حصے یعنی پوسٹ پروڈکشن میں سب سے پہلا کام ایڈیٹنگ کا ہوتا ہے۔ شوٹ کی گئی مواد کو چپ سے نکال کر ایڈیٹر کمپیوٹرائیڈیٹنگ مشین پر لگا دیتا ہے اور اسے کاٹنا شروع کرتا ہے۔ وہ ہر ممکن کوشش کرتا ہے کہ فلم کو قائم کیا جائے۔

(ii) ڈبنگ Dobbing: لوکیشن پر ریکارڈ نہیں کئے گئے مکالموں کے بدلے ڈبنگ روم میں انھیں مکالموں کو شاٹ کے مطابق دوبارہ ریکارڈ کرنا ڈبنگ کہلاتا ہے یہ اس وقت ہوتا ہے جب لوکیشن پر اصل ادا کئے مکالموں اور آوازوں کو ریکارڈ کرنے میں پریشانی ہوتی ہے۔ ڈبنگ کا ایک بڑا فائدہ یہ ہے کہ شوٹنگ کے وقت اگر اداکار کی آواز فلم کے لے اور روم سے میچ نہ کرتی ہو تو ہدایت کار اس کو دوبارہ ریکارڈ کرا سکو اپنے موافق بناتا ہے حالیہ وقت میں ڈبنگ اپنا ایک الگ شعبہ رکھتا ہے۔ ڈبنگ کی تکنیک کا استعمال اداکاروں کے مکالمے دوسری زبانوں میں ریکارڈ کرنے کے لیے بھی ہو رہا ہے۔ ایسا کرنے سے کسی خاص زبان پر مبنی فلم کو کئی زبانوں میں ڈب کرلیا جاتا ہے جس سے کوئی بھی آدمی اپنی زبان میں فلم دیکھ سکے۔ ڈبنگ کی طرح Sub-Tittling بھی ڈبنگ کی ایک قسم ہے جس میں فلم اگر انگریزی زبان میں ہے تو اس کی Sub-Tittling ہندی میں کر کے ہندی ناظرین کو پیش کی جاتی ہے۔ ڈبنگ سے متعلق ہرمل سنگھ کا خیال ہے۔

> "Semi-non professional, non- professional dubbing آواز نگارش مشینوں پر نہیں کی جاتی ہے۔ صرف انھیں مشینوں کا استعمال ہوتا ہے جو کیمرے کی رفتار کے ساتھ مکمل طور پر تال میل رکھتی ہوں۔ کئی سالوں سے تو آواز نگارش Magnatic tape پر کیا جاتا ہے۔ قبل میں جب ساونڈ Negative پر آواز نگارش کیا جاتا تھا۔ تب بڑی تعداد میں ساؤنڈ Negative برباد ہو جایا کرتا تھا۔ مثال کے طور پر Dubbing کرتے وقت ایک ہی مکالمہ کئی بار ادا کیا جاتا ہے تب جا کر .O.K ہوتا ہے اس لئے ساؤنڈ Negative برباد ہونا کوئی خاص تعجب کی بات نہیں ہوتی تھی۔ جب سے ساؤنڈ Negative ٹیپ آیا ہے تب سے بربادی رک گئی ہے۔"(۳۱)

ان نکات کی روشنی میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ جب لوکیشن پر کسی وجہ سے مکالمہ ریکارڈ نہیں کیا جاسکا۔ ایسے میں تمام اداکاروں کو اسٹوڈیو میں بلا کر پھر سے منظر کے مطابق مکالمہ ادا کروایا جاتا ہے اور پھر اس کو ریکارڈ کیا جاتا ہے۔ پہلے یہ تمام کام ریل کی مدد سے یا Negative ہوا کرتا تھا لیکن اب ہر کام میں چپ کا استعمال ہوتا ہے اس میں سبھی چیزیں ریکارڈ کر لی جاتی ہیں اس کے بعد ایڈیٹنگ کمپیوٹر پر ایک لائن ڈبنگ کا بھی بنایا جاتا ہے۔ اور ریکارڈ شدہ تمام مواد کو اس لائن پر رکھ دیا جاتا ہے۔ اور اس کو منظر کے مطابق سیٹ کیا جاتا ہے۔

(iii) پس منظر موسیقی (Background music): فلم میں دوسرے لوازمات کے علاوہ ایک اور ایسی چیز ہوتی ہے جو ناظرین کا رشتہ جذبات سے منسوب کراتی ہے اسے پس منظر کی موسیقی کہتے ہیں۔ فلم میں اس کا کام اداکاروں کی اداکاری میں جان ڈالنا ہوتا ہے۔ مثلاً فلم میں اگر کوئی ڈر رہا ہے تو اس میں ڈرنے والی موسیقی ڈال دی جائے تو بات پر اثر طریقے سے ناظرین تک پہنچتی ہے۔ پس منظر موسیقی سے متعلق ستیہ جیت رے لکھتے ہیں۔

> "فلم میکنگ کے سبھی مرحلوں میں مجھے لگتا ہے موسیقی ہی ہے جہاں مجھے سب سے زیادہ یکسو ہونا پڑتا ہے۔ یہ کام شاید تھوڑا ہلکا ہو جائے، جب میں موسیقی میں کچھ ماہر ہو جاؤں۔ پر ابھی تو یہ تھوڑا

مشکل کام ہے۔

لیکن یہ طے پانا کہ موسیقی ویسا ہی لگ رہا ہے جیسا آپ نے سوچا تھا آپ کے اس مشکل محنت کی بھرپائی سے بھی زیادہ ہوتا ہے سب سے زیادہ خوشی تو تبھی ہوتی ہے جب آپ یہ پاتے ہیں کہ موسیقی نہ صرف سننے میں اچھا ہے بلکہ سین کے موافق تیار کیا گیا ہے''۔(۳۲)

فلموں میں موسیقی دوطرح سے دی جاتی ہے پہلی پس منظر کی موسیقی پوری فلم میں موقع محل سے آتی ہے، دوسری گانوں میں استعمال ہونے والی موسیقی۔ پہلی والی پس منظر موسیقی کا کام ناظرین کو فلم کے جذبات سے جوڑنا ہوتا ہے۔ یہ اہم اجزاء بھی فلم اور ناظرین کا رشتہ استوار کرتے ہیں جو کہ فلم کی کامیابی کے لیے ضروری ہوتی ہے۔

<u>(iv) سمعی تاثر(Special Audio Effect)</u>: فلموں میں موسیقی کے علاوہ کچھ آوازیں بھی ہوتی ہیں جن کا مقصد ناظرین کو حقیقت کے ساتھ ساتھ جذبات سے جوڑنا ہوتا ہے۔ مثلاً چڑیوں کی آوازیں، جوتے کی آوازیں/ کسی چیز کے ٹوٹنے کی آوازیں/وغیرہ انھیں آوازوں کو Special Audio effect کے زمرے میں رکھا جاتا ہے۔ فلم میں جب موسیقی دی جارہی ہوتی ہے تو ساتھ ساتھ سمعی تاثر بھی دی جاتی ہے۔ فلموں میں اس کا اپنا خاص مقام ہے فلموں کو حقیقت کا جامہ پہنانے میں یہ اہم کردار ادا کرتے ہیں۔ راہل مکھرجی کی رائے مندرجہ ذیل ہے۔

''اسی طرح کی بے شمار آوازیں جو فلم دیکھتے وقت آپ کو ذرا بھی احساس نہیں ہونے دیتی ہیں کہ اصل میں یہ صدائیں شوٹ کے وقت کی فطری روپ سے ریکارڈ ہوئی آوازیں نہیں ہیں بلکہ پس منظر موسیقی دیتے وقت لگائی گئی ہیں۔''(۳۳)

سمعی تاثر مجموعی حوالے سے یہ کہا جاسکتا ہے کہ فلموں میں وہ آوازیں جو مکالمہ کے علاوہ ہوتا ہے جس کا کام ناظرین کے ذہن میں حقیقت کے علاوہ جذبات کی تصویریں پیش کرنا ہوتا ہے۔ اس کو بھی ایڈیٹنگ کے وقت کمپوٹر میں اس کی ایک الگ لائن بنا کر اس کو رکھا جاتا ہے اور ضرورت کے مطابق اس کو شوٹ کی گئی فلم میں لگا دیا جاتا ہے۔

<u>(v) بصری تاثرات Sepcial Visual effect</u>: سمعی تاثر میں جس طرح آوازوں کی مدد سے ایک خاص طرح کی حقیقت نگاری کا احساس دلانے کی کوشش کی جاتی ہے ٹھیک اسی طرح بصری تاثر میں بصری چیز دکھا کر فلم کے خیال کو واضح کرنے کی کوشش ہوتی ہے۔ کچھ فلموں کی Titling میں بھی بصری تاثر کا استعمال ہے جس سے فلم کو قائم کرنے میں مدد ملتی ہے۔ راہل مکھرجی لکھتے ہیں:

''مذہبی، جادوئی فلموں یا سیریل میں اکثر آپ نے چیزوں کو چمکتے، آگ یا دھماکہ کے ساتھ اداکاروں کے ہاتھ میں نارمل ہوتے یا غائب ہوتے دیکھا ہوگا یہ سارا کمال اسپیشل ایفیکٹ کا ہی ہوتا ہے۔ اس کے علاوہ مہابھارت یا رامائن میں جنگ کے وقت جنگ بازوں کو ایک دوسرے کو ہوا میں تیر مارتے ہوئے دیکھا ہوگا، جو ٹکرا کر ختم ہو جاتے ہیں وہ بھی Special effect کے ذریعہ ہی ممکن ہو پاتا ہے۔''(۳۴)

سمعی تاثر اور بصری تاثر میں فرق صرف سننے اور دیکھنے کا ہوتا ہے۔ اس کے ذریعے بھی وہ تمام کام لئے جاتے ہیں جو سمعی تاثر سے اس کو بھی فلم ایڈیٹ ہوتے وقت جس کمپیوٹر پر فلم شوٹ کا مواد، موسیقی، سمعی کی لائن کی طرح اسی میں بصری کا بھی ایک لائن بنایا جاتا ہے اس لائن

میں تمام مواد ڈال دیا جاتا ہے اور جہاں اس کی ضرورت ہوتی ہے اس کو وہاں لگا دیا جاتا ہے۔

(vi) Mixing: فلم کی شوٹنگ کے دوران ایک شاٹ کو کئی بار شوٹ کیا جاتا ہے ان میں سے فائنل شوٹ کو ایڈیٹنگ ٹیبل پر ڈب آڈیو، پس منظر موسیقی ، سمعی تاثر ،بصری تاثر کو ایک اسکرپٹ کے مطابق ترتیب سے ایک ساتھ ملانا ہی **Mixing** کہلاتا ہے۔**Mixing** سے متعلق راہل مکھرجی لکھتے ہیں۔

> ''جب **background music, dubbing** اور **special effect** کا کام پورا ہوکر ٹیپ واپس ایڈیٹر کے پاس آتا ہے تو وہ اپنے **Final cut** کی **time line** پر **dubbing** سے آئے ہوئے آڈیو ٹیپ کی **clip** کو اس طرح لگاتا ہے کہ اداکاروں کے کسی مکالمہ کو بولنے کے دوران ہلنے والے ہونٹوں اور **dubbing audio** کو دیکھ کر وہ سن کر ایسا نہ لگے کہ آڈیو **Video** الگ الگ ریکارڈ کئے گئے ہیں اس طریقہ کار کو **Audio match** یا **lipsing** کرنا کہتے ہیں **Dubbing audio** کی طرح ہی پس منظر موسیقی اور **Audio effect** کو بھی **mixing** کے وقت کاٹے ہوئے **Audio- video** کے ساتھ رکھا جاتا ہے۔''(۳۵)

یہ مرحلہ فلم میکنگ کا آخری مرحلہ ہوتا ہے۔اس میں ایڈیٹنگ کمپیوٹر پر تمام لائن میں رکھے گئے مواد کو فلم کے شوٹ مواد کے مطابق اس طرح سے ملا دیتا ہے جس سے ناظرین کو پتہ ہی نہیں چلتا ہے کہ اس میں اتنے سارے مختلف چیزوں کو جس کو الگ الگ وقت میں جمع کیا گیا تھا اتنی بہترین طریقے سے **mix** کر دیا گیا ہے۔

(ج) Distribution:

یہ مرحلہ بنیادی طور پر فلم کو بیچنے کی تراکیب کا ہے۔ اس میں سب سے پہلے فلم کو **Promotion** کے طور پر میڈیا اور **Distributer** وغیرہ کو دکھائی جاتی ہے اس مرحلے میں مختلف ذریعوں سے ایڈ بھی دی جاتی ہے تاکہ ناظرین کو دیکھنے کے لئے فعال ہوجائیں۔ اسی دوران **Distribution** اور اصل پروڈیوسر کے درمیان فلم کو خریدنے بیچنے کا **Process** چلتا ہے۔ اس کے بعد **Distributer** سینما ہال مالکوں سے بات چیت کر اس کو بیچ دیتے ہیں اور تب جاکر کہیں فلم ناظرین کے لیے سینما ہال میں نمائش کی جاتی ہے اور فلم کی قسمت کا فیصلہ ہوتا ہے۔

اس طرح فلم میکنگ اس طریقہ کار کو کہتے ہیں کہ جس میں فلم ساز مختلف مراحل سے گزرتے ہوئے فلم کو تیار کر **Distributer** کو تلاش کرلیتا ہے تاکہ فلم سینما ہال تک ریلیز ہوسکے فلم میکنگ کی شروعات ہوتی ہے اسکرپٹ لکھنے سے،اس کے بعد پروڈکشن شروع ہوتا ہے اس میں اداکاروں کا انتخاب، لوکیشن، ضروری روپیہ، میک اپ، کاسٹیوم ، لائٹنگ وغیرہ کی مدد سے فلم شوٹ کی جاتی ہے اور اس کے بعد **post** پروڈکشن میں ایڈیٹنگ، موسیقی ،صوتی اصرات اس میں جوڑ دیا جاتا ہے اور اس طرح فلم مکمل ہوجاتی ہے اور اس مکمل ہوئی فلم کو **Distributer** کی تلاش کر کے سینما ہال میں ریلیز کرنے کی تیاری کی جاتی ہے۔فلم میکنگ کا ہر ایک دن بڑی جدو جہد سے بھرا ہوا ہوتا ہے۔ یہ بہت تھکا دینے والا نظام اوقات ہوتا ہے۔

کیمرہ(Camera)

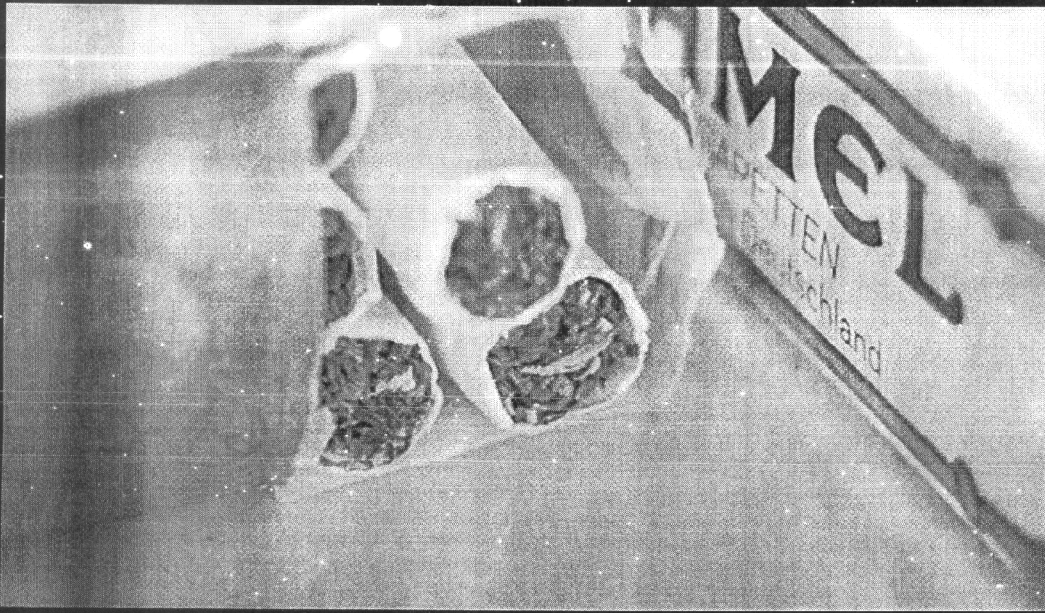
ذہن میں جب کوئی بات یا خیالات پیدا ہوتے ہیں تو اسے سامنے والے تک پہنچانے کے لئے کسی نہ کسی میڈیم کی ضرورت پڑتی ہے مثلاً جب دولوگ آپس میں باتیں کرتے ہیں تو ان کی آوازیں ہوا جو کہ اس وقت ایک میڈیم بن جاتا ہے کہ ذریعے دوسرے آدمی تک پہنچتی ہیں۔انھیں خیالات کو جب سیکڑوں لوگوں تک پہنچانی ہوتو اسے کہانی، ناولٹ، ناول وغیرہ کی شکل دے دی جاتی ہے یہاں حرف، لفظ، کاغذ، قلم وغیرہ میڈیم کی مدد سے وہ خیالات قاری تک پہنچتا ہے۔ڈراما جو کہ مظاہراتی فن ہے وہ بھی اسٹیج اوراس کے دوسرے لوازمات کی مدد(یعنی میڈیم) سے ناظرین کے درمیان پہنچتی ہے۔ٹھیک اسی طرح فلم اسکرپٹ بھی کیمرہ کی مدد سے ناظرین کے درمیان پہنچتی ہے۔یعنی کیمرہ فلم کا میڈیم ہوا۔جس طرح ادب میں حرف ہوتا ہے اور حروف مل کر لفظ بناتے ہیں اور لفظوں سے جملے اور جملوں سے کوئی متن یا تخلیق بنتی ہے اسی طرح فلم بنانے میں کیمرے کی مدد سے سب سے پہلے شاٹ (Shot) لیا جاتا ہے پھر وہ Shot مل کر Scene بناتے ہیں کچھ Scenes کو جوڑ کر فلم بنائی جاتی ہے۔کسی متن یا تخلیق کی طرح ہی فلم بنانے کے لئے مختلف شاٹ لیے جاتے ہیں ان پر تفصیلی گفتگو مختلف عنوانات کے تحت یہاں کی جارہی ہے۔

(i)

Extreme Close-up shot

(E.C.U.)

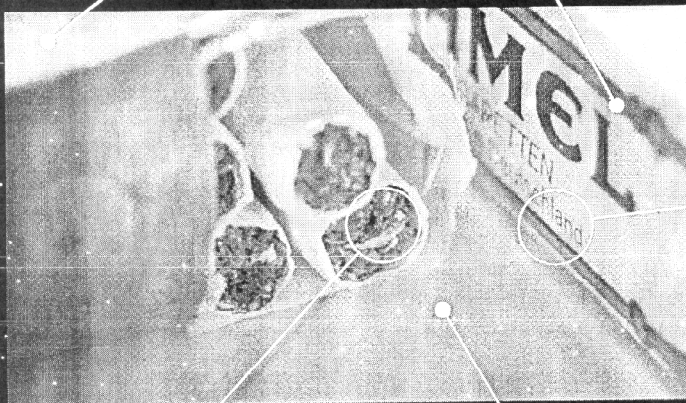
اس شاٹ کے ذریعے کسی بھی کردار کی چھوٹی سے چھوٹی معلومات کو جانا جاتا ہے**Extreme close-up short** فلم میں بہت طاقتور شاٹ ہوتا ہے یہ شاٹ**subject** یعنی جس پر کیمرہ مذکور کیا جاتا ہے اس کا ایک خاص حصہ بہت بڑے اور صاف طور پر دکھاتا ہے۔ کسی چیز کی اہمیت و معنویت دکھانے کے لئے بھی ایسے شاٹ لیے جاتے ہیں۔ یوں تو اس شاٹ سے**object** کی چھوٹی سے چھوٹی چیز کو بڑی آسانی سے دکھایا جاتا ہے لیکن اگر**Details** بہت ہی باریک ہوں تو اس کے لیے ایک خاص طرح کا لینس استعمال ہوتا ہے جسے **macro shot** کہتے ہیں۔ **E.C.U.** میں چونکہ کیمرے کی مدد سے باریک سے باریک چیز کو دکھایا جاتا ہے ایسے میں ناظرین اس شاٹ کو بڑے غور سے دیکھتے ہیں کہ نہ جانے کون سی ضروری اور معنی خیز باتیں دکھائی جا رہی ہوں یعنی اس شاٹ میں ہدایت کار کی ناظرین سے توجہ لینے کی غرض چھپی ہوئی ہوتی ہے۔ اس کی مثال تصویر1 اور تصویر2 میں دیکھیں۔

extreme close up

why it works

One of the uses of the extreme close up is to make a strong visual statement by concentrating the audience's attention on a small detail of a subject. This usually generates the expectation that this detail will have an important role to play in the larger canvas of the story, even if it is unclear what that will be when the shot is first presented. In this example from Rainer Werner Fassbinder's *The Marriage of Maria Braun* (1979), an extreme close up shows a pack of cigarettes early in the film, after it is established that they are used as currency in Germany after WWII. At this time in the story it is not clear why this shot (and the narrative emphasis it provides) is being used. At the end of the film, when the title character meets her demise because of a pack of cigarettes, we understand that this extreme close up was actually foreshadowing their importance in the story; adding an element of inevitability to her life, while commenting on the political history of Germany since World War II.

(تصویر۔1)

The tight framing of this shot lets you tweak the lighting to make it visually compelling, as long as the overall lighting continuity is maintained. The medium shot that preceded this extreme close up has lighting that comes from a completely different angle, but since the light quality and overall look were maintained, the discrepancy is unnoticeable.

Although this extreme close up contains only a couple of packs of cigarettes, they were arranged within the frame so that they are cropped, suggesting the existence of off-screen space. This is a very common strategy designed to add depth to the composition of a shot.

The shallow depth of field allows the selective focusing of important areas of the composition, further adding to the emphasis created by the use of the extreme close up. In this case, the focus was chosen to underline two small details: the word "Deutschland" (Germany) on the pack of cigarettes, and the actual tobacco in the open pack. The symbolism of the American product packaged for German consumption is in line with the political subtext explored in this film.

This cigarette is placed at the focal point of this composition; the diagonals created by the two packs naturally guide the viewer's eye toward it, while the use of shallow depth of field further isolates it from the rest of the frame. The use of these compositional principles to emphasize a seemingly unimportant object inevitably raises certain expectations about the role it plays in the story.

Because an extreme close up can reveal even the minutest details of everything included in the frame, it is a good idea to keep compositions free of any visual elements that might distract the audience from the main subject. The effectiveness of this shot would be severely reduced if, for instance, the cigarettes were resting on a newspaper instead of a white plate.

(تصویر۔2)

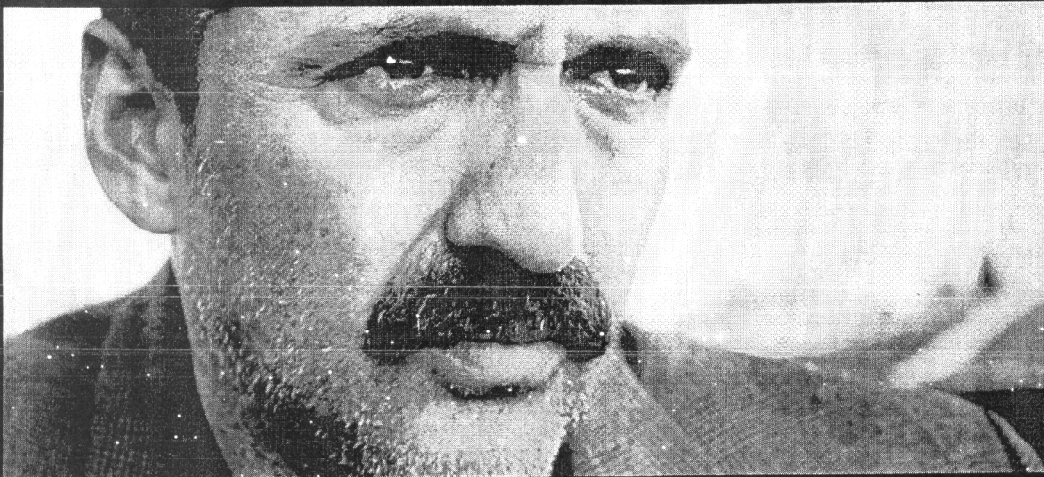
II-

close up shot

(C.U.)

اس شاٹ میں **Subject** کی کچھ خاص سرگرمی، حصے، ٹکڑے وغیرہ کو پورا، صاف اور بڑا دکھایا جاتا ہے۔ اس کا استعمال ناظرین کو کردار اور کہانی کے ساتھ جوڑے رکھنے کے لیے کیا جاتا ہے یہ وہ خاص شاٹ ہوتا ہے جس کے لیے فلم ساز بڑی محنت کرتے ہیں۔ **close-up** شاٹ کو ہدایت کار اپنی فلم کا اہم لمحہ مانتے ہیں۔ سینمائی **Dictionary** کے الفاظ کی دنیا میں **C.U** نوآمد لفظ ہے۔ شروعاتی خاموش فلموں کے زمانے میں صرف **Wide shot** استعمال ہوتا تھا جب سینمائی زبان میں (یا شاٹ میں) ترقی ہوئی تو **close-up shot** کو نہایت ہی ضروری عناصر کے طور پر شامل کرنا پڑا۔ اس شاٹ کی خاص بات یہ ہے کہ اس کے ذریعے ناظرین کرداروں کے عمل، ردِعمل اور جذبات کو آسانی سے دیکھ پاتے ہیں جو **wide shot** میں ممکن نہیں ہے۔

سینما چونکہ تھیٹر کی تکنیکی ترقیاتی شکل ہے اس لئے سینما کے شروعاتی یا خاموش فلموں کے دور میں بھی دور کے انگل **(Wide Angle)** کی اہمیت زیادہ تھی۔ جب سینما اور ناظرین کے درمیان نزدیکی اور بے تکلفی بڑھی تو فلم سازوں نے ناظرین کو اداکاروں کے نزدیک بلکہ شدید نزدیک پہنچا دیا۔ جس سے وہ جذباتی طور پر اس میڈیم کے ساتھ جڑ گئے۔ **close-up** شاٹ کی وجہ سے یہ سب ممکن ہو پایا اور فلم دنیا کی سب سے مقبول فن بن کر ابھری۔ اس سے متعلق تصویر 3 اور 4 میں دیکھیں۔

close up

why it works

In terms of connecting with the audience, the close up is one of the most powerful shots used in visual storytelling, and largely responsible for our love affair with movies. When used on a human subject, its main purpose is to let the audience see small nuances of behavior and emotion, so the shot should be composed in a way that excludes or conceals extraneous visual elements that can potentially be a distraction. Depth of field, focal length, lighting, and composition should be carefully manipulated to create an effect of intimate closeness between audience and subject. This close up from the ending of Nuri Bilge Ceylan's *3 Monkeys* (2008), features Eyup (Yavuz Bingol), a man who agrees to take the blame for a fatal car accident after his employer, an influential politician, offers him a large sum of money. The complex psychological state of mind displayed on his face is difficult to define; is he hopeful? Angry? Regretful? Only a close up is capable of conveying such complexity of feeling.

(تصویر۔3)

Note how little empty room was placed on this side of the frame when compared to the larger area on the right side. This shot is following the compositional guidelines to maintain proper viewing room for a shot this size.

Why is the head cut off by the top of the frame? Depending on the size of the shot, the amount of headroom must be adjusted accordingly. In this close up, showing the top of the head would result in an uneven, awkward composition. Compare this headroom with the headroom in the medium shot and the medium close up chapters.

In a close up, the eyes of your subject are extremely important; note how the man's eyes have a tiny yet bright reflections shining in them. Without this glint, his eyes would look "dead." Careful positioning of a light or a reflector to add this eyelight is necessary if it does not happen naturally.

The subject is looking toward the right side of the frame; this determines the placement of the looking room area and consequently where the subject should be placed within the frame according to the rule of thirds and the aspect ratio of the format being used. Note how the amount of empty space on the right side of the frame is larger than the one on the left side, properly positioning the subject closer to a sweet spot (although not exactly over it).

The background is usually thrown out of focus by carefully manipulating the depth of field so that it is shallow rather than deep. This is done to prevent anything in the background from distracting the audience from the subject in the foreground.

While the rule of thirds is an excellent guideline for subject placement in many cases, it is not always the "right" way of deciding where to place the focal point of a composition. The headroom is slightly cropped here, placing his eyes a bit high in the frame (according to rule of thirds) that results in a slightly crowded and uneasy composition. The dot marks the exact location of the top left sweet spot for this aspect ratio.

The face of a subject should command the composition of the shot, letting the audience connect to the performance. Anything that can offer a distraction should be avoided; for this reason, most close ups of human subjects are shot using either normal lenses or slight telephotos rather than wide angle lenses that can distort the face.

Another way of manipulating the visual information in the background is to select the appropriate lens to control the field of view, but keep in mind that shorter focal lengths can distort the face of the subject in ways that might be unacceptable to your story.

(تصویر-4)

III

Medium close up shot

(M.C.U.)

اس شاٹ میں **subject**، **Medium shot** اور **Close-up** شاٹ کے درمیان میں ہوتا ہے۔ اس شاٹ میں کردار کا کندھا / سینہ کے اوپر کا حصہ، سر تک دکھایا جاتا ہے۔ اس شاٹ کا استعمال فلموں میں انسانی جسم کو حوالے کے طور پر دکھائے جانے کے لئے کیا جاتا ہے ۔ اس میں شناختی اور خالی پن کے ساتھ ساتھ ناظرین کو کردار کا عمل / ردعمل، جذبات وغیرہ دکھایا جاتا ہے۔ **.M.C.U** شاٹ میں کردار کے **bady language** کی معنویت نکل کر سامنے آتی ہے۔ دوسرے **shots** کی طرح اس میں بھی کرداراوراس کے آس پاس کے لوکیشن / مقاموں کا ڈرامائی، علامتی رنگ وغیرہ منظر میں شامل ہوتا ہے۔ اس شاٹ کی ایک خوبی یہ ہے کہ اس میں کردار سے تعلق سیدھے طور پر ہوتا ہے ۔ دوسرے **shots** کے مقابلے اس میں زیادہ بصری عناصر کردار کے پس منظر میں شامل کیے جاسکتے ہیں۔ **.M.C.U** شاٹ **close-up** شاٹ کو پسند کرتا ہے کیونکہ اس کے ذریعہ وہ ناظرین کے جذباتی لگاؤ کو بڑھاتا ہے جس کی وجہ سے کردار کے چہرے کے اظہار کی طرف ہمارا ذہن متوجہ ہوجاتا ہے **medium close-up shot** کے ذریعے ناظرین کردار کے چھوٹ سے چھوٹے سلوک اور جذبات کو دیکھ پاتے ہیں۔ اونچی کیمرے کی **Framing** جس سے کے کردار کے کندھے دکھائی دیتے ہیں بڑے معنی خیز **Bady language** کو عیاں کرتی ہے۔ جو صرف اس شاٹ سے ممکن ہے۔ مندرجہ بالا میں کہی گئی باتوں کے لیے تصویر 5 اور تصویر 6 دیکھیں۔

medium close up

why it works

The medium close up showcases the face and shoulders of a character while including a sizable portion of the surrounding area, letting you create compositions that can suggest strong connections between them. This medium close up from Tom Tykwer's *Perfume: The Story of a Murderer* (2006), features Jean-Baptiste Grenouille (Ben Whishaw), a man born with an incredible sense of smell who became a serial killer, moments before his execution. After releasing a whiff of a perfume he created, the mob that was clamoring for his blood only moments before now sees him as an angel sent by God, and is overtaken by his presence. The composition conveys his power over the mob by using a slight high angle that includes a large number of stricken people in the background. He is also placed at the center of the frame, suggesting a strong connection between him and them. The closeness of the shot also lets the audience see the contempt on Jean-Baptiste's face, while the inclusion of his shoulders conveys how relaxed and confident he feels after confirming his newly found power and dominance.

(تصویر-5)

Although not immediately apparent when looking only at the subject, the view behind him indicates this medium close up was shot from a slight high angle, allowing the ground of the plaza behind him to be an integral part of the composition. If a close up had been used instead, this particular subject-background relationship could not have been conveyed in the same way. Interestingly, this composition uses a high angle to make a character look confident and powerful instead of weak, proving that the context of a shot, and not just its composition, create meaning.

The size of the subject in this medium close up requires that the top of his head is cropped to give him the proper amount of headroom. This rule should be followed regardless of the angle at which the shot is taken, unless there is a meaningful reason to ignore it (as shown in the medium shot chapter).

The choice of lens had to account for both the amount of distortion a wider focal length would add to the character's face, and the wide field of view needed to include as many of the seven hundred and fifty extras in the background as possible, emphasizing the magnitude of his power in this scene.

The narrative point made by this shot necessitated a balance between maintaining a shallow depth of field to let the audience focus on the expression on the character's face, while keeping enough visual detail in the background to make it a meaningful part of the composition. Shooting outdoors on a sunny day made it relatively easy for the filmmakers to select an aperture that gave them the depth of field needed to accomplish this effect.

Subject placement did not follow the rule of thirds; instead, he occupies the center of a symmetric composition, creating a static focal point that is suggestive of his power at this moment in the scene. The central placement in the composition also creates a strong visual connection between him and the mob that a few minutes earlier called for his execution.

Although the background is lit by full sunlight, the character does not have any hard shadows across his face, most likely because a "butterfly (a large piece of material that diffuses light) was placed directly above him. This is a very common technique used whenever tighter shots of characters are shot outdoors on sunny days.

(تصویر-6)

IV

Medium shot

(M.S.)

اس شاٹ میں ایک یا ایک سے زیادہ کرداروں کو کمر تک دکھایا جاتا ہے۔ یہ اس وقت لیا جاتا ہے جب کردار ایک دوسرے کے آس پاس ہوتے ہیں میڈیم شاٹ **Medium long shot** اور **Medium close shot** کے درمیان کا شاٹ ہوتا ہے۔ **Medium shot** کرداروں کا ایک دوسرے سے، اور اس کے آس پاس کی چیزوں سے رشتہ استوار کرتا ہے۔ **Medium long shot** کی طرح یہ شاٹ بھی کرداروں کے **Bady language** کو عیاں کرنے میں کامیاب ہے۔ اس کا کام بھی کرداروں کے چہرے کے اظہار، جذبات، سلوک وغیرہ کو دکھانا ہوتا ہے۔ اس شاٹ کی ایک خوبی یہ ہے کہ اس کے پاس بصری تفصیل بہت زیادہ ہوتی ہے۔ **Medium shot** کو بڑا اہم مانا جاتا ہے اس کی وجہ یہ ہے کہ فلموں میں **Medium long shot** سے سیدھے **Extreme close up shot** پر کیمرہ نہیں لایا جاسکتا ہے یہ بڑا عجیب لگے گا۔ ایسے میں پہلے کیمرہ **Medium shot** پر آتا ہے پھر اس کے بعد نیچے والے **shots** پر جاتا ہے ایسا کرنے سے ناظرین کی شمولیت مسلسل بڑھتی جاتی ہے۔ **Medium shot** میں اہم لمحات کی بہتات ہوتی ہے جس میں کرداروں کے درمیان گفتگو ہوتی ہے۔ اس سلسلے میں تصویر 7 اور تصویر 8 دیکھیں۔

medium shot

why it works

The relatively wide field of view of a medium shot is ideal for establishing visual relationships between characters, and between characters and their surroundings. In this example from Mike Leigh's *Naked* (1993), we see Johnny (David Thewlis), a well-read but misanthropic homeless man who lives his life on a self-destructive path, extracting joy out of ranting at strangers, as he aimlessly wanders the streets of London. The simple composition of this medium shot perfectly encapsulates how Johnny sees himself and the reality of his situation, placing him slightly above the people who go about their business with purpose, while he, with nowhere to go, watches them snidely. This shot is also an example of an emblematic shot, since it conveys many of the core ideas explored in this film within a single image.

(تصویر۔7)

The pedestrians were placed a few inches lower than the character at the focal point of the composition, making it easier for the audience to notice his facial expressions even when they cross the foreground. Although the medium shot showcases body language and location, it is still possible to convey emotions through the face of a character, especially if the composition makes them easy to see, as in this case..

The placement of this character follows the rule of thirds, giving him the proper amount of headroom for a frame with this aspect ratio. The arrangement of visual elements in this composition was also designed to isolate him in this area of the frame, by making sure nothing else around him can distract the audience from noticing his reactions to the passing crowd below him.

The pedestrian traffic crossing the frame from both sides adds multiple layers of depth to the composition, while creating a sense that space extends beyond the edges of the frame. Their movement also provides a sharp visual contrast against the stillness of the character at the focal point of the composition, making him stand out even more, leading the audience to focus their attention on him.

The shallow depth of field in the foreground of the image lets the audience concentrate their attention on the main subject of the composition; the use of a telephoto lens coupled with a larger aperture helped achieve this effect. Using a telephoto lens also allowed the camera to be placed relatively far from the subject, making it possible to get this shot without alerting the passerby.

The compression along the z axis of the frame seen here suggests the use of a telephoto rather than a normal or wide angle lens. Since this shot was taken outdoors, it was possible to place the camera far from the subject to get this relatively narrow field of view. Getting the same composition while shooting indoors with the same lens would probably not have been possible because of the space needed, forcing the use of a wider lens instead.

(تصویر۔8)

V

Medium long shot

(M.L.S.)

M.L.S میں **object** کے سر کے اوپر سے تقریباً گھٹنے کے نیچے تک کی چیزوں کو دکھایا جاتا ہے۔ یہ شاٹ **Medium shot** سے تو بڑا لیکن **long shot** سے چھوٹا ہوتا ہے۔اس شاٹ کو امریکن شاٹ کے طور پر بھی جانا جاتا ہے کیونکہ اس کی شروعات سب سے پہلے امریکن فلموں سے ہی ہوتی تھی۔**Medium long shot** کا استعمال گروپ شاٹ،ٹوشاٹ وغیرہ کے لیے ہوتا ہے اس کے فریم **(Frame)** میں بہت زیادہ جگہ ہوتی ہے جہاں کئی کردار یا کئی بصری مناظر کو ایک ساتھ ایک ہی وقت پر فلمایا جاسکتا ہے۔اس شاٹ سے کردار کے **body language** اوراس کے اردگرد کا علاقہ وغیرہ قائم کی جاتی ہے۔اس کی سب سے بڑی خاصیت ناظرین کے سامنے کرداروں کے آپسی رشتوں کو صاف۔صاف قائمکر وانا ہوتا ہے۔اس کی مثال تصویر 9 اور تصویر 10 میں دیکھیں۔

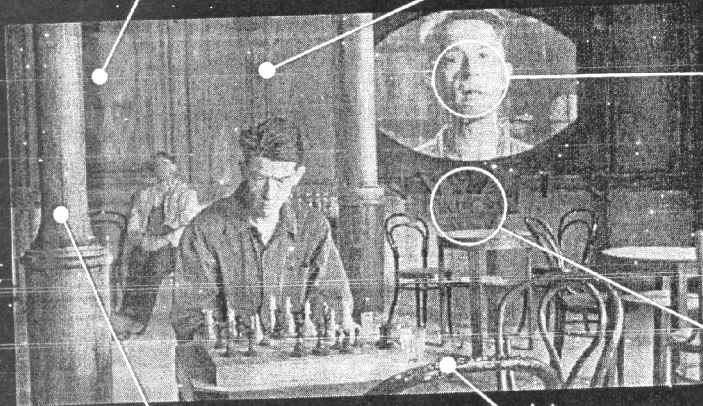
medium long shot

why it works

The size of a medium long shot is ideal to showcase a character's body language, some facial expression, and the surrounding area simultaneously, a characteristic used to maximum effect in this example from the poignant ending of Michael Radford's adaptation of George Orwell's dystopian *Nineteen Eighty-Four* (1984). The composition of this shot is designed to let the audience see Winston Smith (John Hurt), a Party worker at the Ministry of Truth, after he was tortured and brainwashed for committing a thoughtcrime (keeping a diary). He is flanked by a poster with the figurehead of the state, Big Brother, and a telescreen that plays his confession as traitor to the Party. A long shot would not have allowed us to see the listless expression on his face, while a medium shot would have excluded either the poster or the confession, both necessary visual elements to communicate the narrative point of this shot. Note the use of extra headroom over the character, visually emphasizing his defeat by the totalitarian regime that watches over his every move, symbolized by the gaze of Big Brother behind him.

(تصویر-9)

This poster, showing the penetrating gaze of Big Brother, was carefully placed within the composition so that it would appear to look down on the next move by the character at the center of the frame, symbolizing the constant surveillance of the state over the activities of its citizens.

This is an excessive amount of headroom for a shot this size, but within the context of this scene it conveys the character's defeat and submissiveness under the gaze of a poster showing Big Brother behind him.

The inclusion of this telescreen in the background is essential to the narrative point being made by this shot. Seeing this character confess to crimes he did not commit while he sits reactionless in the foreground confirms that the confessions shown throughout the film were also untrue, staged by the state after torturing and brainwashing its citizens.

The camera to subject distance, focal length, and depth of field were carefully chosen to make sure all the visual elements necessary to make this shot work are included in the composition, and sharp enough to be clearly identified by the audience.

The inclusion of this column in the foreground adds depth to the frame by implying the existence of off-screen space; it also provides a depth cue of relative size when compared to the column in the background.

Although this chair is only partially protruding into the frame, it functions as a repoussoir, an object that adds depth and leads the viewer's gaze toward the center of the composition.

(تصویر۔10)

VI

Long Shot

(L.S.)

اس شاٹ میں object مکمل طور پر فریم میں ہوتا ہے اور ارد گرد کا بہت بڑا لوکیشن اس کے ساتھ ہوتا ہے۔ جب کردار اس شاٹ میں ہوتا ہے تو اس کے چہرے پر آنے والے جذبات کی تفصیل آسانی سے لی جاسکتی ہے۔ یہ شاٹ کردار کے جسم اور اس کے انکشاف پر توجہ مذکور کرتا ہے۔ اس شاٹ میں خاص طور سے کرداروں کو اس کے آس پاس کی چیزوں کے ساتھ دکھایا جاتا ہے۔ جس سے دونوں کے درمیان کے رشتوں، علامتوں کو قائم کرنے میں مدد ملتی ہے۔ اس سے متعلق تصویر 11 اور تصویر 12 دیکھیں۔

long shot

why it works

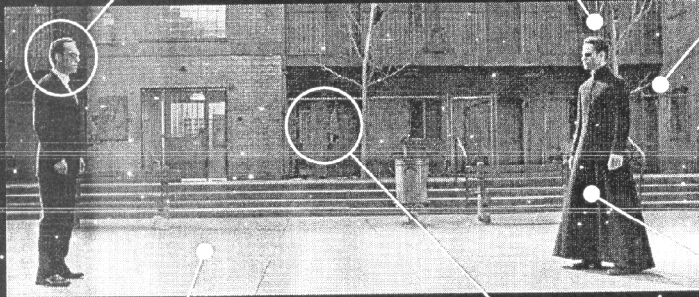
In addition to conveying relationships between characters and their surrounding area, the long shot can be used to suggest narrative and thematic dynamics between characters, through their placement and relative scale in the composition. The wide area covered by this shot makes compositional guidelines like Hitchcock's rule, balanced and unbalanced frames, and the compression/expansion of space along the z axis, particularly helpful in establishing these relationships.

In this long shot from Lana and Andy Wachowski's *The Matrix Reloaded* (2003), an impending fight between Neo, (Keanu Reeves) a man prophesied to liberate humanity from the rule of intelligent machines, and Agent Smith (Hugo Weaving), a program that polices the virtual reality called "The Matrix," is suggested by their placement in the composition as a duel of equally matched opponents, increasing the tension and dramatic impact of the scene.

(تصویر۔11)

Lighting was manipulated so that both characters have a backlight that separates from the background to make them stand out in the composition. This is a very common practice designed to guide the viewer's gaze toward the most important area in the frame, usually a character.

The amount of headroom in this composition is correct for a shot this size; increasingly tighter framings should have increasingly smaller amounts of headroom (as seen in the medium close up and close up chapters). Alternatively, headroom can also be purposely exaggerated or removed altogether to make a narrative point about a character.

Characters were not placed in the frame according to the rule of thirds; instead, they were placed unusually close to the edges of the frame, emphasizing the empty space between them while almost completely removing the space behind them. This placement in the composition implies they can only move toward each other, foreshadowing their imminent fight.

The framing of this shot shows both characters taking up the same amount of room in the frame, suggesting that they are evenly matched; this is a typical implementation of Hitchcock's rule. Their placement in the frame also creates a balanced composition, further emphasizing their equal power, increasing the tension and suspense of the scene.

The composition of this shot has only two layers of depth: the foreground where the characters are placed, and the background. The lack of a third layer creates a somewhat flat composition, visually restricting character movement to the x axis of the frame, toward each other and conflict. The use of a closed framing also reinforces their lack of options by excluding off-screen space.

The background is a couple of f-stops darker than the characters in the foreground, making them the focal points of the composition and ensuring that the audience's attention will be on them. This is a very common lighting strategy whether the shot is indoors or outdoors, day or night.

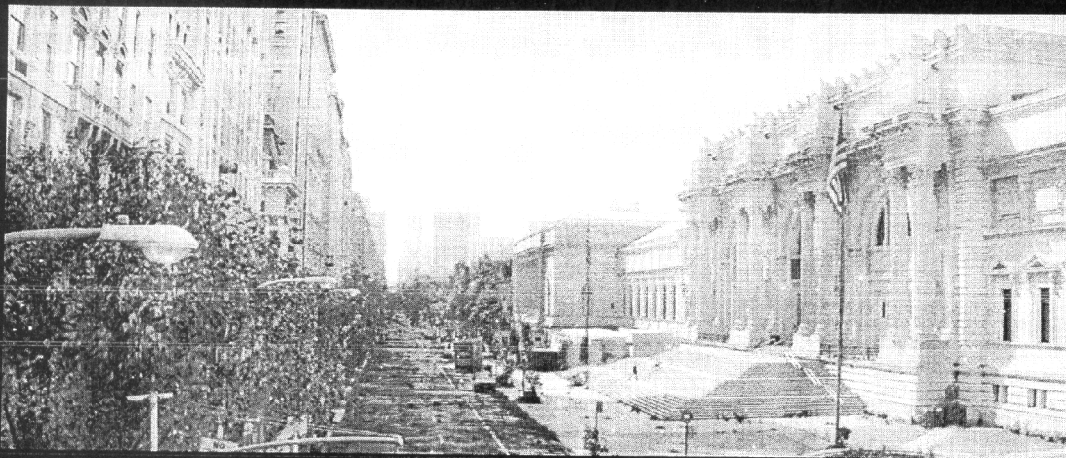
(تصویر۔12)

VII

Extreme long shot

(E.L.)

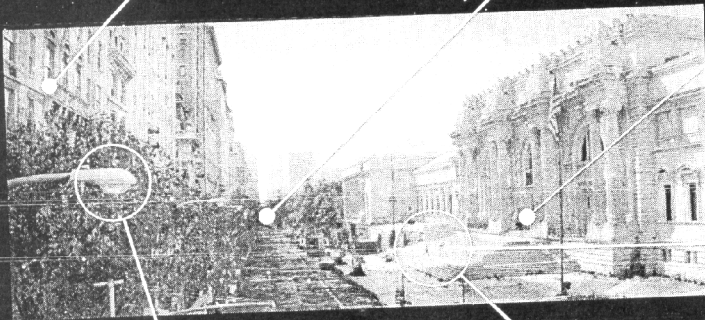
اس شاٹ میں ترتیب دی ہوئی لوکیشن کی اشیاء کو خاص طور سے نمایاں کرنا ہوتا ہے اس دوران فریم میں کردار بھی ہوتے ہیں لیکن کئی بار اس شاٹ میں کردار نہیں بھی ہوتے ہیں۔ ایسی مثال میں ہدایت کار کا مقصد ماحول کو قائم کرنا ہوتا ہے۔ اکثر close-up شاٹ کے استعمال کے بعد subject کا ردِ عمل آتا ہے جس کو ناظرین دیکھ نہیں پاتے ایسے ہیں۔ Extreme long shot کا استعمال کر خیال کو ناظرین کے لئے واضح کیا جاتا ہے۔ .E.L شاٹ بہت سے افراد کے درمیان رشتہ اور باہمی تعامل قائم کرنے میں مفید ثابت ہوتا ہے۔ اس شاٹ کا استعمال کئی کرداروں کے درمیان بصری تعلقات قائم کرنے کے لیے بھی کیا جاتا ہے۔ یہ ماحول اور ترتیب دی ہوئی اشیاء کی رہنمائی بھی کرتی ہے۔ اس سے متعلق تصویر 13 اور تصویر 14 دیکھیں۔

extreme long shot

why it works

The extreme long shot is ideal to display a vast field of view that emphasizes the scale of a location. If a subject is included in the frame, it occupies a very small area and is usually placed in a way that will let the audience easily notice the contrast in sizes. Extreme long shots can also be used as establishing shots, inserted at the beginning of a scene to introduce the audience to a location where the rest of the action will take place. This extreme long shot from Francis Lawrence's *I am Legend* (2007) shows Robert Neville (Will Smith) going about a normal day as the last survivor of a plague that killed every human in New York City in 2009. The wide field of view of this shot dramatically reveals an impossibly deserted Fifth Avenue in Manhattan (made empty with the aid of CGI), and is one of several extreme long shots designed to convey the broad and total devastation caused by the plague and the loneliness and isolation felt by Dr. Neville as the last human survivor left in the city.

(تصویر۔13)

The wide angle lens used to shoot this composition added some distortion to the image, evidenced by the warping sides of the buildings that are closer to the edges of the frame and the convergence of architectural lines towards the horizon. It also exaggerated the distances along the z axis, in this case to showcase the complete absence of traffic and people along the avenue.

The horizon line was framed so that it rests on the bottom third of the frame, its more conventional location according to the rule of thirds. This area of the frame is also the main focal point; note how the architectural lines of the buildings naturally lead the eye toward it, further emphasizing the vast stretch of emptiness along the normally crowded avenue.

Note that while the character was placed off-center, he is moving towards one of the sweet spots created by the division of the frame into thirds; the entrance to the museum, his destination in this shot, is directly over the lower left sweet spot.

The character is easily noticeable even in this extreme long shot because of the especially bright steps, a result of the angle at which sunlight is illuminating them. If the character were going up the darker side stairs or was walking across the shadowed street, we would not notice him as easily.

The inclusion of this lamp post in the foreground provides both a visual cue of relative size that accentuates the z axis (when compared to the receding lamp posts in the background), and implies the existence of off-screen space beyond the borders of the frame.

Although he occupies a very small area in the frame, the dark clothing worn by the character makes him stand out against the light-colored steps of the Metropolitan Museum of Art; he is also the only element in this composition that moves across the frame, making it very easy for audiences to notice him even in this detail-heavy composition.

(تصویر-14)

VIII

Over the Shoulder shot

(O.S.)

اس شاٹ کا استعمال تب ہوتا ہے جب دو یا دو سے زیادہ کردار ایک دوسرے کو آمنے سامنے سے دیکھ رہے ہوں۔ ایسے وقت میں کسی ایک کردار کے کندھے پر کیمرہ رکھا جاتا ہے۔ اس دوران جس کے کندھے پر کیمرہ رکھا جاتا ہے اس کا چہرہ فریم میں نہیں آتا اور جس کردار کا چہرہ نظر آتا ہے اس کا چہرہ کیمرہ کے سامنے ہوتا ہے دو یا دو سے زائد کرداروں کے مکالموں میں **over the shoulder shot** کا بہترین استعمال دیکھنے کو ملتا ہے۔ مکالموں میں کیمرہ ایک کندھے سے دوسرے کندھے پر اپنی ضروریات کے مطابق منتقل ہوتا رہتا ہے **over the shoulder shot** بہت اثر دار ہو سکتا ہے اگر اس کو بہتر ڈھنگ سے فلمایا جائے۔ اس شاٹ میں اگر مکالمے ادا کئے جا رہے ہوں تو ترتیب دی ہوئی اشیاء کو اس طرح سے **design** دینا چاہیے کہ کیمرے کے **focal point** کے سامنے کردار کا چہرہ آ جائے۔ بصری عناصر اس شاٹ میں بہت زیادہ اثر دار ہوتا ہے جو آسانی سے معنی خیز نقطہ، ناظرین کے لئے ظاہر کر دیتا ہے۔ جب کردار کے پیچھے کیمرہ ہوتا ہے تو وہ بہت مضبوط اعلان طاقت کا احساس دلاتا ہے جو اس شاٹ کی بڑی خصوصیت ہے۔ مندرجہ بالا میں کہی گئی باتوں کے لیے تصویر 15 اور تصویر 16 دیکھیں۔

over the shoulder shot

why it works

O.T.S. shots can be very effective to set up the power dynamics between two or more characters. The O.T.S. shot used in this first meeting between Red (Morgan Freeman) and Andy (Tim Robbins) in Frank Darabont's *The Shawshank Redemption* (1994) firmly establishes the foundation of their emerging friendship. The reverse shot matches this O.T.S. shot in terms of general composition, angle, focal length, and depth of field. Note how the camera was placed at an angle that is close enough to Red's line of sight so that the audience can identify with him (and with Andy in the reverse shot) but not too close, since this is their first encounter. The use of a medium close up (instead of a medium shot) also reinforces the idea that a special connection is being developed between these two characters, as does the use of shallow depth of field that effectively separates their exchange from the activity in the background.

(تصویر-15)

This character's placement within the frame follows the rule of thirds, giving him proper looking room and headroom for the size of this shot. He is also framed within the frame by the inclusion of the shoulder of the character in the foreground, leading the audience's gaze toward him and making him the focal point of this composition. The angle at which the camera was placed is close to the eyeline of the character facing the camera, prompting the audience to identify with him.

This character was also placed over a sweet spot according to the rule of thirds. Note how the top of his head is cropped, since he is larger in the frame than the main character. Depth of field was controlled so that he is not as soft as the background, making him a part of the action even though he is not the focal point of this composition.

Over the shoulder shots usually include only small portion of the subject in the foreground. T character, however, is almost completely in frame, making him an integral part of the comp sition and underlining the physical proximity (a psychological closeness) that exists with the m subject of the shot.

Over the shoulder shots almost always have least three layers of depth: foreground, mid ground, and background. The inclusion of character in the foreground adds depth to frame by providing an overlapping object cue al the z axis of the frame.

The shallow depth of field blurs the background, letting the audience concentrate on the facial expressions of the main character. The short camera to subject distance normally used in this type of shot might not be enough to achieve this shallow depth of field on a sunny day, so having ND filtration handy to use wider apertures is always a good idea.

Shooting with available light is no excuse for flat, boring lighting. In this shot, sunlight comes from behind the main character, creating a nice "rim lighting" effect. The reverse O.T.S. shot (right), taken by placing the camera according to the 180° rule, matches everything...including the sunlight coming from behind the main character, an impossibility unless the shots were taken at completely different times of the day or their position was cheated. Very few (if any) members of the audience will ever notice lighting manipulations of this kind as long as the shot is visually pleasing and the context of the scene dramatically compelling.

(تصویر۔16)

ix

Establishing shot

(E.S.)

یہ شاٹ ہمیشہ باہر کاlong shotیاExtreme long shotہوگا۔اس کے فریم میں لوکیشن کی وہ جگہ جہاں عمل ہوتا ہے دکھائی جاتی ہے۔اگرچہ یہ شاٹ ہمیشہ سین کوestablished کرنے کے لئے ایکشن/مکالمہ کے وقت کا ہوسکتا ہے۔کبھی کبھی یہ شاٹ سین کے اختتام کی جگہ بھی آسکتا ہے۔بے حد معمولی دکھنے والا یہ شاٹ بہت ہی اثر انگیز ہوتا ہے جس کا استعمال فلم ساز فلم کے شروعاتی دور سے کرتے آرہے ہیں۔اس شاٹ کے ذریعے ناظرین کے ذہن میں جلد سے جلد یہEstablished کردینا ہوتا ہے کہ لوکیشن پر کیا چل رہا ہے، بلالحاظ یہ بھی بتادینا ہے کہ اصل میں فلم میں کیا چل رہا ہے۔Establishedشاٹ کا کام اکثر ان کرداروں کو جو تھوڑی دیر کے لئے آتے ہیں جن کو ناظرین پہچان نہیں پاتے ان کو قائم کرنا ہوتا ہے یعنی یہ شاٹ بڑےLevelپر یہ امکانات پیدا کرتا ہے کہ ناظرین اس کو بڑے لوکیشن پر دیکھ لیں۔اس کی مثال تصویر17اور تصویر18میں دیکھیں۔

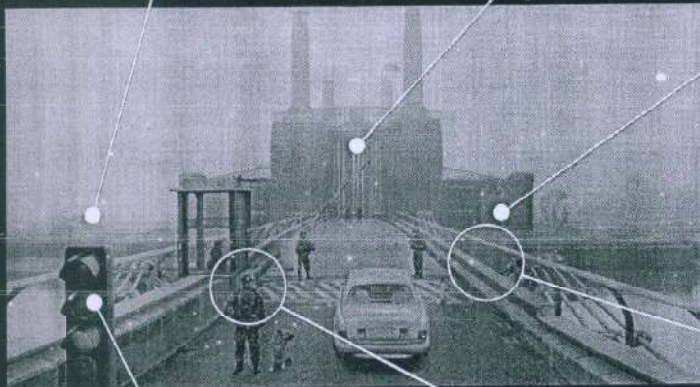
establishing shot

why it works

Alfonso Cuarón's *Children of Men* (2006) shows what happens to the world in 2027 after a virus renders all of humanity sterile. In this establishing shot, Theo (Clive Owen) arrives at the "Ark of the Arts" building, where his influential cousin Nigel (Danny Huston) works as a curator. In the dystopian future this film depicts, this building represents one of the few remnants of law and order that have managed to survive the chaos and anarchy that dominate the world. Accordingly, the composition of this shot is designed to convey its importance (by the central framing of the building in the shot), how secure it is (by including the checkpoint and armed guards in the foreground), and how cold and inhospitable it looks (by framing the building in a way that accentuates its angular, industrial features). This establishing shot successfully conveys a sense of danger and tension, two underlying recurrent features of the future shown in this film.

(تصویر۔17)

Horizon lines are usually placed according to the rule of thirds (either at the top or bottom third of the frame), but in this composition the horizon was placed closer to the middle of the frame, complementing the central placement of the building, and emphasizing the symmetry of the composition.

The location of this building in the frame does not follow the rule of thirds, which would require it to be placed over a sweet spot. Instead, it is centered in the frame, underlining its importance and authority as one of the remaining bastions of law and order in the otherwise chaotic world presented in this film.

The building was shot from a vantage point that accentuates the angularity of its architecture, making it look cold and uninviting. This composition also complements the symmetric layout of the visual elements in the frame, conveying the structure's importance and authority.

The converging lines of this bridge emphasize the z axis of the frame and lead the viewer's gaze toward their vanishing point at the center of the composition, the imposing building in the background.

The inclusion of this traffic light partially protruding into the frame acts as a repoussoir, a technique designed to push the viewer's gaze toward the center of the composition. It also adds depth to the frame by implying the existence of off-screen space.

The soldiers standing along the bridge function as relative size depth cues, letting the viewer judge the long distance that exists between the car and the entrance of the building by comparing the size of the soldiers in the foreground to those in the far background.

(تصویر۔18)

x

subjective shot

(S.S)

اس شاٹ کی یہ طاقت ہوتی ہے کہ وہ ناظرین کو کرداروں کے تجربات کو دکھائیں۔اس شاٹ نے اس سنیمائی زبان کو ایجاد کیا ہے جو ناظرین کو آزادی دیتا ہے کہ وہ کرداروں کے ذہن کے جذبات اور نفسیات کی پہچان کر سکے۔**Subjective shot** کردار کے نظریے کو پائیہ تکمیل تک پہنچاتا ہے۔**Subjective** شاٹ کے فریم میں ترتیب دی ہوئی اشیاء احتیاط کے ساتھ کردار کی جسمانی خوبی، جذبات اور نفسیات کو اجاگر کرتی ہے۔اس میں ایک اہم خوبی ہے کہ یہ سیدھے ناظرین کا دوسرے لینس سے دیکھنے، بات چیت اور کبھی جسمانی رابطے سے دوسرے کرداروں کا تعامل کرواتا ہے یہ رابطہ بہت ہی طاقتور ہوتا ہے لیکن اس کا استعمال زیادہ دیر تک نہیں کیا جا سکتا ہے اس سے ناظرین کا فلم کے خیال سے دور جانے کا خطرہ بن جاتا ہے۔اس سے متعلق تصویر 19 اور تصویر 20 دیکھیں۔

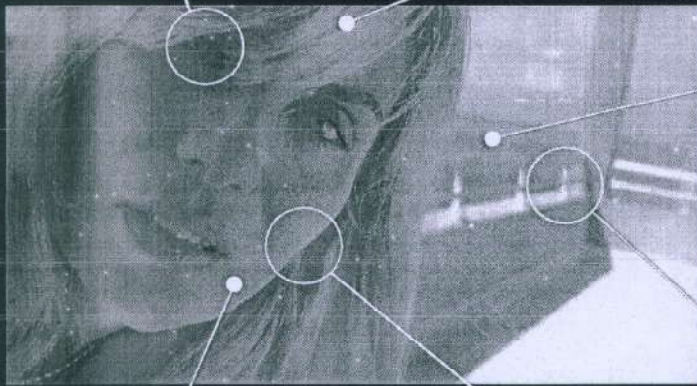
subjective shot

why it works

The subjective shot is unique in its ability to let the audience experience action through the perspective of a character. In this type of shot, characters interact with the camera as if it were an individual, looking at, speaking to, and even touching it. The composition of this shot should reflect the angle of view from which the individual would see the action. Focal length, camera movement, composition, and other kinds of image manipulation can also be used to visualize the specific physical, emotional, and psychological attributes belonging to the specific subjectivity of a character. Julian Schnabel's *The Diving Bell and the Butterfly* (2007) uses subjective shots throughout most of the film to make the audience experience what life was like for Jean-Do (Mathieu Almaric) after suffering a massive stroke at age 42. The relatively few reaction shots used are complemented with a voice over from his still intact consciousness, letting audiences sympathize with his plight. Shot compositions were designed to simulate the subjectivity of the stroke victim, as seen in this example when his wife Céline (Emmanuelle Seigner) visits him.

(تصویر۔19)

In a subjective shot, characters interact with the camera as if it were just another character, looking directly into the lens, speaking to it, and even touching it. This kind of interaction is seldom used, but can be an extremely effective way to let audiences experience the story as if they were an integral part of it.

Although the subject leans into a static frame from off-screen, she is still given the proper amount of headroom for a shot this size. There are, however, many instances in this film where subjects are not framed according to compositional guidelines, but this is consistent with the character's subjectivity being replicated, whose paralysis prevented the use of any character-motivated camera movement.

The horizon has been purposely framed askew, simulating the subjective view of the character, whose head was left drooping after his stroke. The canted angle also suggests the chaotic new reality he faces every day because of his injury. Manipulating the image to reflect the physical, emotional, and psychological state of mind of a character is a common strategy when using a subjective shot.

The very shallow depth of field is also meant to recreate the subject's impaired vision after losing sight in one eye due to the stroke he suffered. The film uses several techniques to distort the image to various degrees, reflecting the different stages of his recovery.

The slight distortion on her face and the converging perspective seen in the background indicate the use of a lens with a shorter than normal focal length, another stylistic choice designed to visualize the character's subjectivity after his stroke.

Lighting was manipulated to create a visually pleasing effect, as evidenced by the fill light providing a soft glow to this side of her face. Close ups like this one allow you to reposition or even add lights that were not present in wider shots, as long as the general look is maintained.

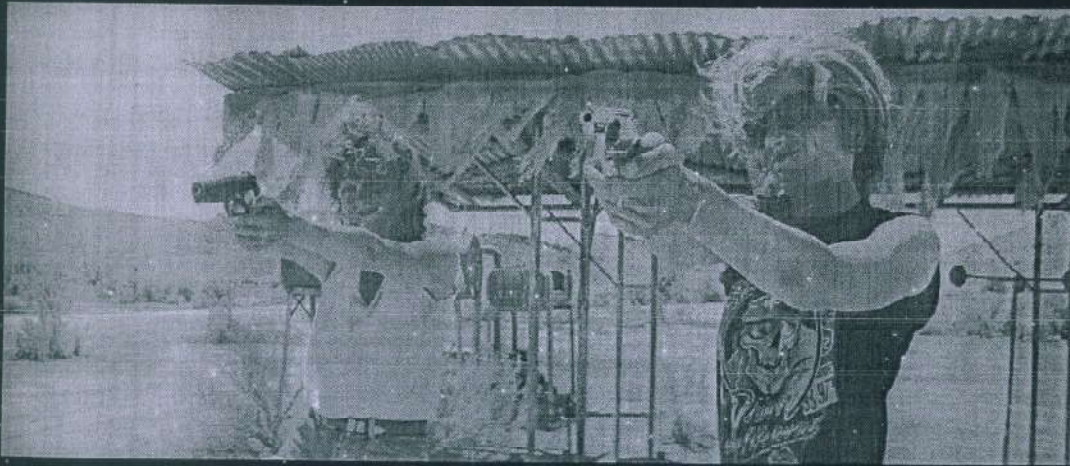
(تصویر۔20)

xi

Two shot

(T.S)

کسی شاٹ جس میں صرف دو کردار ہوں تکنیکی طور پر اس کو **two shot** کہا جاسکتا ہے ۔ اس شاٹ کو اکثر **Medium long**، **Medium**اور**Medium close-up shot**میں استعمال کرتے ہیں۔ نہایت ہی عام ٹو شاٹ کا استعمال دو کرداروں کے مکالمے کے لیے ہوتا ہے ۔ اس شاٹ میں مکالموں یا**set composition**کے وقت کرداروں کو اس طرح کھڑا کیا جاتا ہے کہ ان کے **Dynamics**تعلقات واضح ہوسکیں۔ یہ صحیح ہے کہ کوئی بھی شاٹ جس میں کئی کردار ہوں وہ**group shot**کے زمرے میں آتا ہے لیکن **two shot** کی ایک منفرد خاصیت یہ ہے کہ اس شاٹ کی مدد سے دونوں کرداروں کے درمیان کے تعلقات، موازنہ اور امتیاز کا پتہ ناظرین کو بغیر کسی دشواری کے لگ جاتا ہے۔ اس سلسلے میں تصویر21 اور تصویر22 دیکھیں۔

two shot

why it works

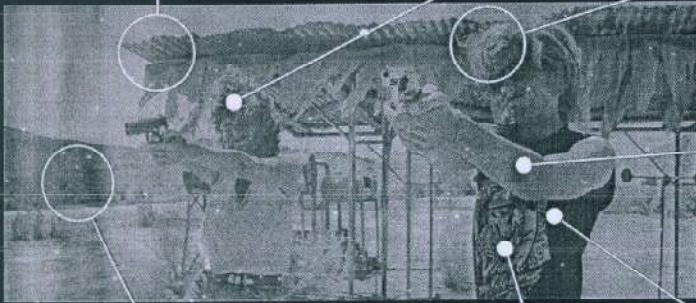
Two shots, like other shots that include multiple characters, let you establish the dynamics of a relationship, through body language, blocking, and the composition of the shot. However, because two shots only include two characters, their use tends to automatically imply that some type of narrative connection exists between them as well. This two shot from Ridley Scott's *Thelma & Louise* (1991), the story of two women who become wanted fugitives after one of them shoots and kills a would-be rapist, is used to establish the new relationship they have forged as a result of their journey together.

By the time this two shot is used, Louise (Susan Sarandon, left), a waitress with a damaged past who mistrusts men, and Thelma (Geena Davis, right), a mousy housewife with a controlling husband, have turned into hard core "bitches from hell" (to quote one character in the film) as they right the wrongs of the patriarchal system. Every aspect of the composition of this shot, from their body language to their placement within the frame, is designed to convey how alike their plight has made them.

(تصویر۔21)

A very slight low angle was used (evidenced by the fact that we can see the underside of this tin roof), emphasizing their new assertiveness and self determination at this moment in the scene. Note that it was not necessary to use an extreme low angle to achieve this effect. The subtlety of the angle allows the effect to be a complement to the rest of the compositional choices used in this shot instead of its main point.

Although characters were placed at a slight angle, they are both roughly over sweet spots created by the rule of thirds, creating a dynamic composition that gives them the proper amount of looking room. This dot marks the exact location of the top left sweet spot for the aspect ratio of this frame.

Shooting with available light will restrict your lighting options, but you can still create visually compelling images through the careful blocking of your subjects. In this two shot, the characters were positioned so that sun is behind them, creating a typical back light that separates them from the background.

The size of this two shot lets the body language of the characters convey narrative information about them and the dynamics of their relationship. Their nearly identical stances and facial expressions are suggestive of their like-mindedness at this stage of their journey, a far cry from the very different personality traits they displayed at the beginning of the story.

Characters were placed in the frame at a slight angle, emphasizing the z axis and providing a depth cue. Their blocking also suggests that space extends beyond the boundaries of the frame, by the use of an open framing that implies the existence of off-screen space.

The deep depth of field used in this two shot makes the location an integral part of the composition and elicits audiences to establish a relationship between it and the characters. The desert location shown here is particularly important to the narrative (the first image of the film is a shot of a desert highway), because it is where a big portion of the action takes place, and because of its symbolism (emptiness, vastness, solitude, toughness, and the western genre, among others).

Thelma is slightly larger in the frame than Louise, following Hitchcock's rule; at this point in the story she has undergone a more radical change in personality than her partner, going from goofy and passive to assertive and daring (a change also suggested by her costume). She is also the focal point of this composition, resting at the end of a diagonal line that begins with Louise at the left of the frame.

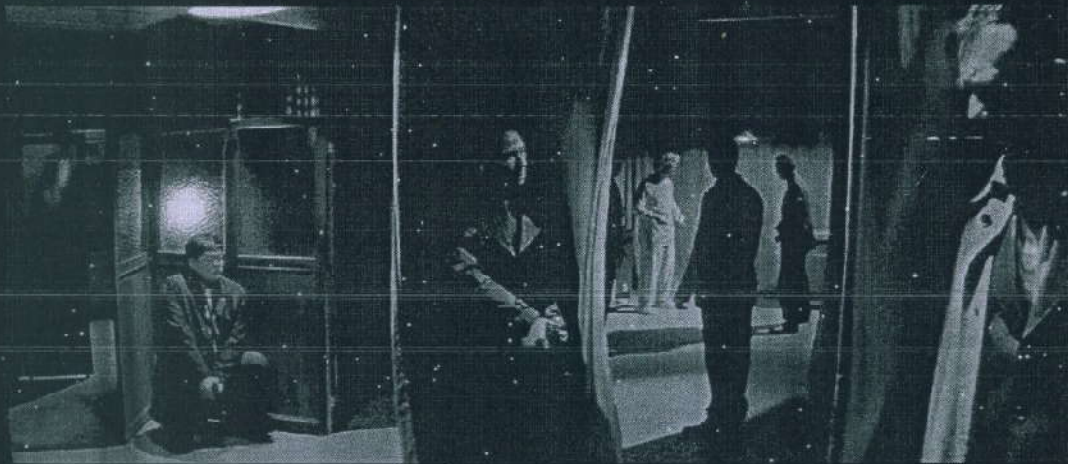
(تصویر۔22)

XII

Group shot

(G.S.)

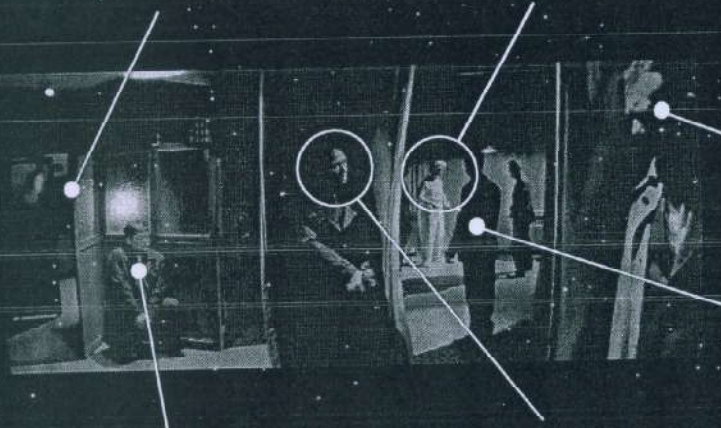
Group shot میں کم ازکم تین کرداروں کا ہونا لازمی ہے۔ یہ شاٹ اکثر **Medium shot**، **Medium Long shot** یا **Long shot** ہوتا ہے کیونکہ تمام کرداروں کوفریم میں لانے کے لئے یہ **shot** کافی ہوتے ہیں۔**Group shot** کرداروں کے تعلقات یا کرداروں کے درمیان کے ماحول کوظاہر کرتا ہے۔اس میں جب کرداروں کا بندوبست کیا جارہا ہوتا ہے تو اس کے درمیان اختلافات یعنی دوکردار کا چہرہ ایک ہی طرف نہیں ہونا چاہیے یا فریم میں آنے والے کرداروں کا سائز یا جگہ ایک جیسا نہیں ہونا چاہیے،ان باتوں کا خیال رکھنے کی سخت ہدایت دی جاتی ہے۔کرداراور ماحول کے درمیان تعلقات بنانے کے لئے اس شاٹ کوایک مشورہ دیا جاتا ہے کہ فریم میں جتنی بھی جگہ ہواس کا استعمال کیا جائے۔**Group shot** کا اکثر استعمال تجارتی نمائش کے لئے سین کے شروعات میں ہوتا ہے جس کی خوبی یہ ہوتی ہے کہ یہ کئی کرداروں کے درمیان مکالموں کوقائم کرتی ہے۔اس طرح یہ شاٹ ناظرین کے لیے ہوتا ہے جس سے وہ حالات کو بہترین طریقے سے سمجھ پاتے ہیں۔اس کے لیے تصویر23اور تصویر24ملاحظہ فرمائیں۔

group shot

why it works

In addition to conveying narrative content about the relationships between characters and between characters and their surrounding area, the group shot's common use of framings with wider fields of view makes it ideal to create emblematic compositions, visualizing an important concept and/or a recurring theme at key moments in the story. In this group shot from Johnny To's *Exiled* (2006), a tension-filled gangster drama that follows two sets of hitmen from rival gangs as they thwart each other's plans, the placement of characters in the frame is designed to create suspense while establishing the spatial relationships between them in preparation for the dramatic shoot out that follows. Every compositional choice in this shot visualizes the conflict that exists between the characters: foreground vs. background, large vs. small, lit vs. silhouetted, and concealed vs. exposed, among others.

(تصویر۔23)

The wide field of view needed to include all the characters in the frame was accomplished through the use of a wide angle lens, evidenced by the visible warping of vertical lines toward the edges of the frame. The use of this lens also exaggerates distances along the z axis of the frame, adding depth to the composition.

This subject (an underground doctor being visited by both teams of hitmen to take care of their wounded) is the focal point of the composition; he occupies the brightest area in the background of the frame, and the body language of the rest of the characters leads the audience's attention toward him.

This subject, partially cropped by the edge of the frame, acts as a repoussoir (an object designed to lead the viewer's gaze to the focal point of a composition) that also implies the existence of space beyond the boundaries of the frame. He also provides a visual cue that adds depth to the frame by letting the audience compare his relative size with the characters in the middle ground and the background of the composition.

The silhouetting of these characters makes them stand out against the bright background. Within the lighting scheme used in this shot, the silhouetting also sets them up as visual opposites of the characters in the foreground, emphasizing the conflict that exists between them.

The wide framing of this group shot lets some subjects be shown in their entirety, allowing body language to add dramatic content to the scene. Note the added tension and suspense provided by the postures of the three subjects in the foreground, poised as if ready to engage in a gun battle at a moment's notice.

The use of pools of light surrounded by areas of complete darkness, highlighting every layer in the composition, adds contrast and depth to the frame. The low-key lighting also makes the location look foreboding and isolates each character, making it plausible for many individuals to remain hidden in a confined space like the one shown.

(تصویر۔24)

XIII

conted shot

(C.S.)

اس شاٹ میں ترتیب دی ہوئی اشیاء کی مدد سے شاٹ کا ڈرامائی تناؤ، نفسیات، گڑبڑ وغیرہ ظاہر کیا جاتا ہے۔**Conted shot** عام طور پر کسی کردار کی بدلی یا غیر معمولی ذہن کو دکھانے کے لیے استعمال ہوتی ہے۔ اس شاٹ کا استعمال گروپ کے مشترکہ نفسیات کے طور پر کر سکتے ہیں خاص کر اس وقت جب وہ تجربات کر رہا ہو، پریشانی یا غیر معمولی حالات میں ہو۔ اس کا عام استعمال غیر فطری/غیر معمولی حالات کو عیاں کرنا ہوتا ہے۔ اس کے علاوہ یہ شاٹ غیر ضروری طور پر کرداروں کی نفسیات پر روشنی ڈالتا ہے۔ مندرجہ درجہ بالا میں کہی گئی باتوں کے لیے تصویر 25 اور تصویر 26 دیکھیں۔

canted shot

why it works

In addition to conveying a character's altered state of mind, canted shots can also amplify the tension of a dramatic moment, especially when something unsettling or abnormal is taking place in a scene, as seen in this example from John McTiernan's *Die Hard* (1988). After a group of mercenaries takes over a high rise building, New York cop John McClane (Bruce Willis) manages to systematically thwart their plans to steal millions from a vault. In this key scene, McClane stumbles upon Hans Gruber (Alan Rickman), the mastermind behind the mercenaries, who pretends to be one of the hostages to gain his trust. The entire scene is shot using slightly canted angles, adding tension to their exchange and signaling that something unsettling is taking place. As the scene continues, it is revealed that McClane suspected Gruber's true identity all along, and only pretended to trust him to pump him for information.

(تصویر۔25)

The excessive amount of headroom given to this character is motivated by the need to include the distorted shadow of his head on the wall behind him (itself canted against the angle of the canted shot), a visual cue that hints at his duplicitous nature.

The lighting from below used on this character gives him a sinister, menacing look that is amplified by the inclusion of the large looming shadow behind him.

Including this character in the foreground adds depth and leads the viewer's gaze to the character in the middle ground, the focal point of the composition in this over the shoulder shot.

The relatively wide framing (somewhere between a medium shot and a medium close up) allowed the inclusion of several vertical lines from the mişe en scène, making the slight inclination of this canted shot very apparent.

Using a wide angle lens extends distances along the z axis of the frame (note the apparent wide space between the two characters even though they are only at arm's length of each other), and also adds some distortion to the frame that complements the awkwardness suggested by the skew of the angle.

The camera to subject distance and large aperture combination resulted in a slightly shallow depth of field, keeping only the main subject in the middle ground, the focal point of this composition, in sharp focus.

(تصویر۔26)

xiv

Emblematic shot

(E.S.)

اصل میں یہ علامتی شاٹ ہوتا ہے جس میں کسی چیز سے کوئی خاص معنی نکالا جاتا ہے۔اس کے ذریعے ہدایت کار فلم کے خیالات کو مضبوطی سے پیش کرتا ہے۔اس شاٹ کے پاس یہ طاقت ہوتی ہے کہ وہ ذہنی، خیالی، پیچیدہ اور ذہنی تعلقات والے خیالات کو خاص رابطے کے ساتھ بصری اجزاء کو فریم میں پیش کرتا ہے۔**Emblematic shot** کہانی لکھتا ہے ''صرف تصویروں کے ذریعے'' کئی مختلف **Approaches** ہیں جس کی وجہ سے یہ شاٹ لیا جاتا ہے۔اس شاٹ کو لینے کا پہلا قدم یہ ہے کہ آپ بہت اچھے طریقے سے یہ جانتے ہوں کہ کہانی کا **Sub-text, theme** اور اہم خیال کیا ہے۔یہ تمام باتیں جاننے کے بعد ہی آپ **Emblematic shot** کو بہترین طریقے سے کیمرے میں قید کرسکیں گے۔یہ شاٹ اکثر سین کے شروعات یا آخر میں معنی خیز شاٹ کے طور پر استعمال ہوتا ہے۔ستیہ جیت رے اپنی فلموں میں اس شاٹ کا اکثر استعمال کرتے تھے۔مثال کے لیے تصویر 27 اور تصویر 28 دیکھیں۔

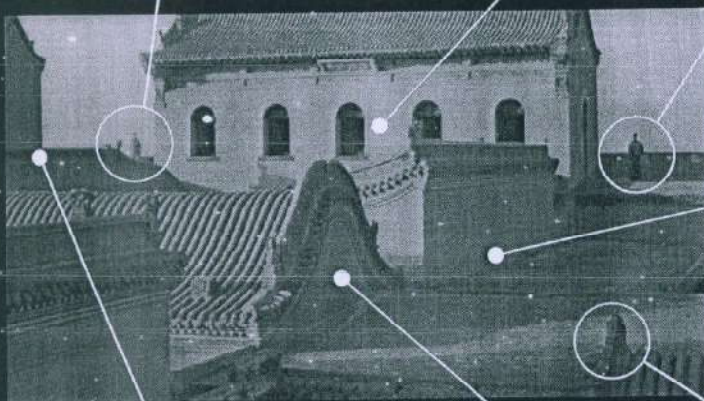
emblematic shot

why it works

Emblematic shots are not easy to conceive, but they can be very effective at communicating complex, non-verbal, or associative information. In these shots, the director's take on the themes explored in the film are visualized, through the thoughtful arrangement of visual elements within the frame. A common approach to the composition of these shots is to use Hitchcock's rule, organizing the visual elements in a way that lets audiences create meaningful connections to the story. In this emblematic shot from Zhang Yimou's *Raise the Red Lantern (1991)*, Songliang (Gong Li), a girl married against her will to a rich man who already has several wives, has a chance encounter with one of her stepsons, Feipu (Chu Xiao). Although they meet only briefly, this is the first time she has a meaningful emotional connection with a man since her arranged marriage, because traditional "house rules" severely restrict her every move. Appropriately, their last gaze of each other is visually obstructed by a section of her husband's house, framed to present a formidable obstacle between them, both physical and symbolic.

(تصویر۔27)

This character was purposely placed against an empty background, making her quite noticeable even though she occupies very little room in the frame and the composition is visually dense.

Following Hithcock's rule, the structure between the characters dominates the composition of the shot, both because of its size and its centralized placement in the frame. Note that by cropping the top of the structure, a visual cue is created that suggests it cannot be fully contained within the boundaries of the frame, further emphasizing its size and importance.

This character is dwarfed by the lavish surroundings of the opulent house (of which this is only the rooftop!), underlining his lower status within the family. Note that although small in the frame, he is made to effectively stand out by silhouetting him against the bright background, a good idea given the visual complexity of this shot.

Note how everything in the frame, from the foreground to the background, is in sharp focus. Using a deep depth of field lets the audience notice the spatial and size relationships between the characters and their surroundings; a shallow depth of field would not have allowed this visual statement.

This small adornment, partially protruding into the composition, adds depth by implying the existence of off-screen space. This technique is designed to overcome the inherent flatness of the frame.

The horizon was placed close to the top third of the frame according to the rule of thirds, providing more room to crowd the rest of the frame with the various structures that comprise the elaborate roof of this house (following Hitchcock's rule). The extra room taken by the house also creates a sense of uneasiness, since it visually dwarfs the characters while effectively separating them.

These structures in the foreground and middle ground add depth to the composition by emphasizing the z axis of the frame. They also lead the viewer's gaze to the silhouetted character in the background.

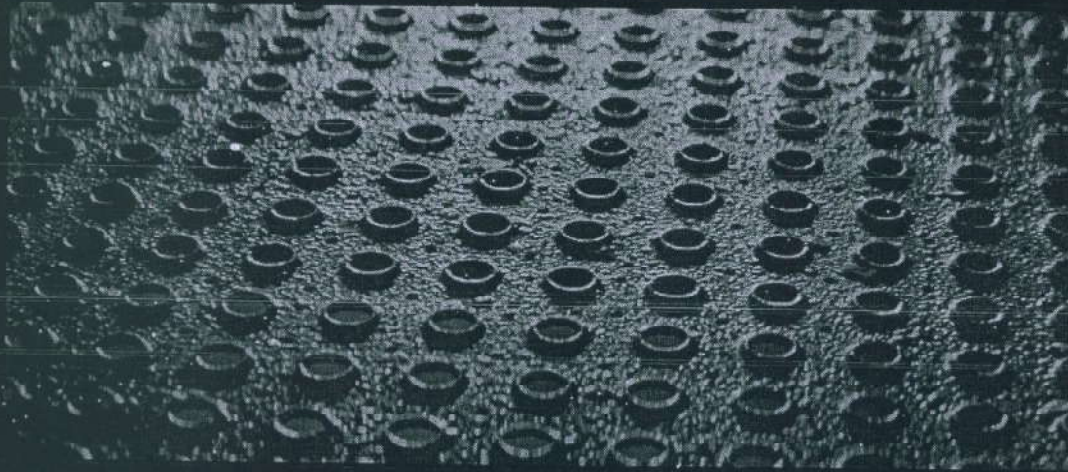
(تصویر۔28)

xv

Abstract shot

(A.S.)

اس شاٹ کا تعلق ناظرین کے ذہن اور خیال سے ہے جس میں **Abstract shot**، **Subject** کی شناخت کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ یہ شاٹ تقریباً 1920ء میں عملی تجربے پر مبنی، فلموں سے وجود میں آیا تھا۔ یہ خصوصی طور پر جن چیزوں کو نمایاں کرتا ہے رنگ، بناوٹ، نمونہ، کسی چیز کی باہری شکل، لکیر، ترتیب دی ہوئی اشیاء وغیرہ۔ **Abstract shot** کی ترتیب دی اشیاء کو بنانا نہایت ہی مشکل ہوتا ہے۔ اس شاٹ میں ترتیب دی ہوئی اشیاء میں **Subject** کی شناخت کبھی کبھی ناممکن ہو جاتی ہے۔ سینما ہال میں آئے ہوئے ناظرین کا معیار مختلف ہونے کی وجہ سے ہدایت کار اس شاٹ سے جو خیال ترسیل کرنے کی کوشش کر رہا ہوتا ہے کئی بار ناظرین اسے سمجھ نہیں پاتے۔ کبھی کبھی **Abstract** شاٹ **Subject** کی شناخت کر لیتے ہیں، لیکن کسی نہ کسی بنا پر شکل بگڑ جاتی ہے یا بیک وقت تصویر مانوس اور نامانوس ہو جاتی ہے۔ اس شاٹ کے ذریعے اکثر **Sub-texual** خیال کو ناظرین تک پہنچانے کی کوشش کی جاتی ہے کئی بار یہ کام بھی نہیں ہو پاتا ہے۔ اس سے متعلق تصویر 29 اور تصویر 30 دیکھیں۔

abstract shot

why it works

Terrence Malick's *The Thin Red Line* (1998), a poetic examination of war and its effect on the lives of the soldiers who fight it, contains several instances where the narrative takes a detour to concentrate on seemingly irrelevant visual details. These highly stylized shots usually concentrate on an aspect of the location where the action of the scene happens. In this example, the abstract shot is cut in the middle of a conversation between Witt (Jim Caviezel) and Hoke (Will Wallace) after they are caught AWOL and thrown in a brig.

As Witt ponders his future, he momentarily focuses on the subject of the shot shown above, prompting him to reminisce about his childhood. We are never shown what the subject of this shot is, but its graphic qualities can be interpreted as evoking conformity (by the repeating pattern), the inorganic (when compared to similar shots used in other scenes that showcase plants and animals), and the military (by the greenish metal texture), all recurrent motifs examined in the philosophical narrative of this film.

(تصویر۔29)

The same care and attention used when lighting human subjects should also be applied to objects, something beginning filmmakers often forget. In this case, lights were positioned at an angle that reveals the rough texture of the metal work, making even this abstract shot look visually interesting.

The metal grill was shot at an angle that emphasizes the z axis of the frame and suggests the existence of off-screen space to the audience, a technique commonly used to create depth and avoid the inherent two-dimensionality of the frame.

The composition of this shot prevents the audience from identifying exactly what they are looking at, by purposely avoiding any visual details that could be used for referencing either its scale or location within the scene. Because of this, a viewer can only focus on the purely graphic qualities of the shot: its patterns, textures, and colors.

Sometimes, texture cannot be properly revealed solely through lighting. Adding a liquid agent to a subject to make its texture become visually engaging is a common practice, and the reason why so many night exterior scenes feature wet streets.

The shallow depth of field focuses the audience's attention on the center of the frame, even though it is indistinct from the rest of the composition; this adds a sense of mystery and ambiguity to exactly what the audience is meant to focus on this shot, effectively underlining the abstract nature of the image.

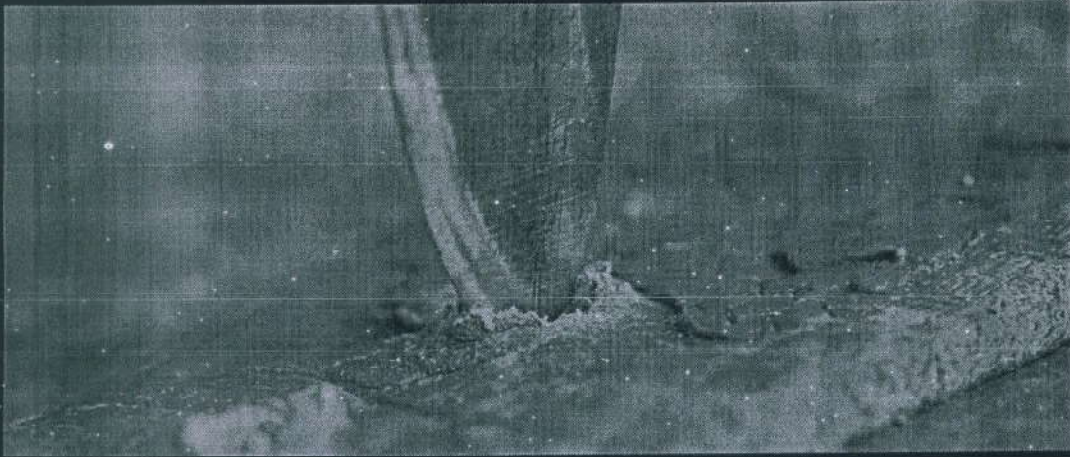
(تصویر۔30)

xvi

Macro shot

(M.S.)

اس شارٹ کے بارے میں یہ کہا جاتا ہے کہ تمام **Macro shot shot, Extreme Close up** ہیں لیکن تمام **Extreme close-up, Macro shot** نہیں ہوسکتے ہیں۔ جب کسی شاٹ کے ذریعے آنکھوں کو سب سے پاس سے شوٹ کرنا ہو تو کوئی بھی لینس اکثر آنکھ سے بارہ انچ کی دوری تک جانے کی اجازت دیتا ہے لیکن **Macro shot** تقریباً آنکھوں سے دو انچ کی دوری تک شوٹ کرنے کی اجازت دیتا ہے۔ اس کا نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ ناظرین کے سامنے ایک بڑی آنکھ دکھائی دیتی ہے۔ یہ **Macro shot** کی خاصیت ہوتی ہے کہ وہ کسی کردار اور **subject** کی نہایت چھوٹی سے چھوٹی معلومات فراہم کرواتا ہے۔ **Macro shot** کی شوٹنگ کے وقت کرداروں کو یہ خاص ہدایت دی جاتی ہے کہ وہ کسی طرح سے نہ ہلے۔ اس سے متعلق تصویر 31 اور تصویر 32 ملاحظہ فرمائیں۔

macro shot

why it works

Macro shots capture extremely small details of a subject, revealing textures and features even an extreme close up cannot show. The closeness of this shot can make even mundane objects, actions, or details of characters visually interesting, while the emphasis it provides generates the expectation that what is shown is narratively important and meaningful to the story. An example of this is seen in Sean Penn's visually stunning *Into the Wild* (2007), a film that follows the plight of Chris McCandless (Emile Hirsch) as he struggles to survive the harsh Alaskan wilderness. Throughout the film, we see him carve extra holes into his belt as his situation worsens and he physically wastes away. With every extra hole he carves, we are shown increasingly tighter shots of the knife cutting into the leather. Appropriately, the last hole he makes takes on a monumental significance because it is shown with a macro shot, making it impossible to get any closer while conveying the impending doom that follows not too long after this shot is shown.

(تصویر۔31)

The blade is centered in the frame, giving it a strong visual emphasis as it cuts into the belt. Not following the rule of thirds in this case makes for a more powerful and confronting image, complementing the tension already present in the scene.

The macro shot can reveal a lot of detail that would otherwise go unnoticed, like the engravings on this belt; the added narrative emphasis is justified because this item has been a recurrent prop throughout the film, gauging the character's chances for survival.

The belt was framed so that it crosses the frame diagonally, implying the existence of off-screen space and adding depth to the shot by accentuating the z axis of the frame.

This background does not match the one seen in the preceding wider shots [shown above], but the sudden change in shot size [from a medium shot to this macro], combined with the extremely shallow depth of field, the brevity of the edit, and the highly dramatic content, make the lack of continuity imperceptible to most viewers.

The depth of field in a macro shot is extremely shallow, making it especially critical to place the most important aspect of the shot within the area of sharp focus; in this case, the tip of the blade as it digs into the leather belt.

(تصویر۔32)

xvii

Zoom shot

(Z.S.)

Zoom شاٹ کی شروعات فلموں میں **1950** کے آس پاس سے شروع ہوئی تھی اس شاٹ کی خاصیت یہ ہے کہ کوئی بھی دور کا لوکیشن جس کو ایک عام شاٹ صاف دکھانے سے قاصر ہے۔ **Zoom** شاٹ اس کو آسانی سے صاف دکھا سکتا ہے۔ اس طرح کیمرے کو ایک ہی جگہ پر رکھ کر بہت دور کی فوٹو گرافی ممکن ہو سکی جس سے وقت اور پیسے دونوں کی بچت ہوئی۔ فلموں میں **Zoom** شاٹ میں اچانک تبدیلی کا مطلب ہدایت کار کے ذریعے ضروری، بے چینی، ذہنی تناؤ، خطرہ وغیرہ کو دکھانا مقصود ہوتا ہے۔ ایسے شاٹ میں جب ترتیب دی ہوئی اشیاء فریم سے باہر نکل جاتی ہے تو ناظرین کو یہ لگتا ہے کہ وہ گواہ ہیں ان چیزوں کے جو کچھ اس وقت شاٹ میں موجود تھا۔ یہ ناظرین کی فلم سے وابستگی اور لگاؤ عیاں کرتی ہے۔ اس سلسلے میں تصویر 33 اور تصویر 34 دیکھیں۔

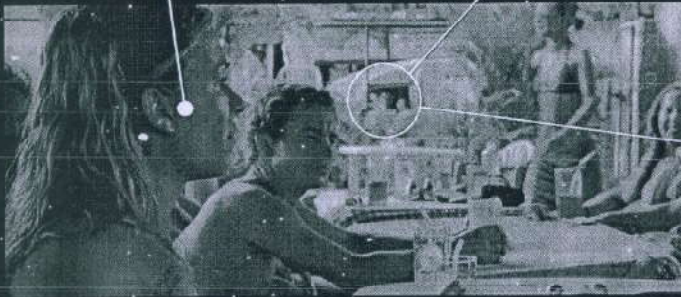
zoom shot

why it works

When a zoom shot changes its focal length suddenly, it can convey a sense of urgency, tension, and danger; quick adjustments to the frame, unstable compositions, and temporarily out of focus subjects are normal and expected with this style of shooting. The overall effect for the audience is that they are witnessing action as it happens, in real time, even though most of the time this is not the case. In this example from Paul Greengrass' *The Bourne Supremacy* (2004), Jason Bourne (Matt Damon) has just discovered that somebody has been sent after him, prompting him to pick up his girlfriend Marie (Franka Potente) to escape the threat. The shot quickly and unsteadily zooms in (or "crash zooms") from a composition that includes Marie in the foreground to a waiting Jason in the background, underlining the urgency and tension of this moment in the story.

(تصویر۔33)

This subject position in the frame follows the rule of thirds, creating a dynamic composition that is further emphasized by the blocking of the subjects along the z axis of the frame, creating a sense of depth. Note the correct amount of headroom for a shot this size given to the subject, also a result of using the rule of thirds.

The short camera to subject distance used in this shot resulted in a shallow depth of field, throwing the background out of focus. Since this zoom shot is changing the focal length and switching the focal point from the foreground to the background, it was necessary to rack focus as the composition was adjusted.

The composition of the shot was carefully designed to ensure the car in the background would occupy an area of the frame that is within the line of sight of the character in the foreground and the camera, yet the use of a crash zoom to execute the shot conveys the impression to the audience that this action is simply happening in real time, unrehearsed.

The placement of this subject in the frame gives him a bit too much headroom, but these small framing errors are expected with this shooting style, adding a documentary-like touch of realism that increases the drama and tension in the scene.

The inclusion of this subject's forehead is no accident. It acts as a repoussoir, an object included in the frame to lead the viewer's gaze to the focal point of the composition. It also adds depth to the frame by implying the existence of off-screen space.

Note the precise placement of the subject so that he is framed within the frame by the shrubbery in the foreground and the window of the car, making him stand out even though he is not in the brightest area of the composition.

(تصویر۔34)

xviii

pan shot

(P.S.)

Pan shot میں کیمرہ اپنی جگہ کھڑا رہتا ہے ضرورت کے مطابق اس کو دائیں بائیں کرنے کو کیمرہ **Pan** کرنا کہتے ہیں۔اس شاٹ کی خاصیت یہ ہے کہ اگر کردار شاٹ میں تھوڑا بہت ادھرادھر دائیں بائیں آتا جاتا ہے تب بھی کیمرہ کی جگہ تبدیل کئے بغیر اس کو شوٹ کیا جاسکتا ہے۔ **Pan shot** کا استعمال یہ بھی ہے کہ وہ شاٹ کو تبدیل کرتا ہے ایک **object** سے دوسرے میں۔۔اس شاٹ میں کیمرہ حرکت نہیں کرتا بلکہ شاٹ کو اس طرح سے لیتا ہے کہ ناظرین کو لگے کہ کیمرہ حرکت کررہا ہے۔**Pan shot** اداکاروں کے ذریعے اخلاقی بلندی کا کوئی خاص کام انجام دیتے ہوئے کا استعمال ہوتا ہے جس کا اثر خفیف ہو۔اس شاٹ میں اکثر دو جوڑے کے بحث کو موضوع بنایا جاتا ہے جس میں معنی آفرینی اداکاری،تعلقات یا کوئی خاص موقع **Established** کیا جاتا ہے۔اس کی مثال تصویر 35 اور تصویر 36 میں دیکھیں۔

pan.shot

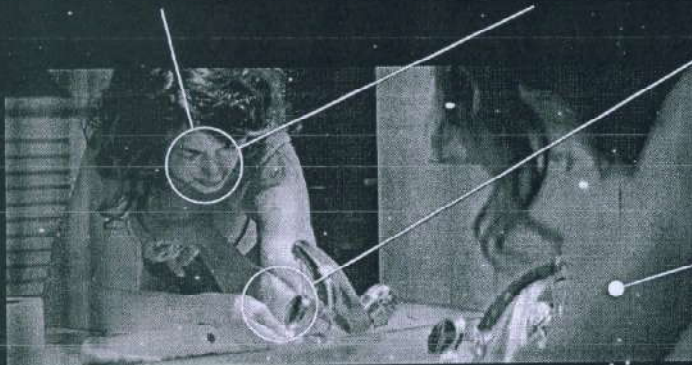
why it works

Panning can be used as an alternative to editing when it is preferable to preserve the integrity of a particularly meaningful performance, relationship, or moment in a scene. In this pivotal scene from Pedro Almodovar's *Broken Embraces* (2009), Mateo (Lluís Homar) enters a bathroom to discover that Lena (Penélope Cruz), his lover and the star of his film was physically abused by her pathologically jealous married lover, a wealthy businessman. The entire scene plays without any edits, panning from Lena to Mateo when he enters, then back to Lena when he notices her bloody bruises, culminating in a two shot that maximizes the use of a mirror to show both his reaction and her wounds in the same image. The use of handheld panning within a single shot instead of editing shots of various sizes adds tension and realism to their encounter, letting the audience witness the action as it unfolds in real time.

132

(تصویر۔35)

Her reflection is in focus, which means that the camera to subject distance used to set the focus was the result of adding the distance from the camera to the mirror, and then from the mirror to the subject (setting the focus exclusively to the surface of the mirror could have resulted in the subject being out of focus).

Placement of the subject's reflection follows the rule of thirds, giving her the proper amount of headroom and resulting in a dynamic composition that complements the dramatic nature of this scene.

A light was placed directly over the sink, highlighting her arm as she washes the blood away. Because this is the brightest area of the frame, the audience's attention will be attracted to it, making this the focal point of the composition.

The inclusion of the subject in the foreground of the frame adds depth the composition and pulls the viewer's gaze toward the focal point of the shot at this stage; the bloody elbow under the faucet.

Almodovar's films are known for their thoughtful art direction and creative use of color. In this scene, the bathroom and the man's shirt share the same pale hue of blue, a passive color, perhaps hinting at his inability to help her. The blandness of the bathroom is broken by the vibrant red used on the hand dryer, which also makes the blood on her wounds stand out even more in the composition.

The mirror is cleverly used to let the audience see both the shocked expression on the man's face and her bloody wounds.

The extra headroom over this subject is the result of giving the man the proper amount of headroom for a shot this size. This is an unusual compromise when including two subjects of different heights (although it works within the context of the scene); often, shorter actors are given apple boxes to stand on to prevent these discrepancies.

The composition of the shot was adjusted from an over the shoulder shot to a two shot without cutting, preserving the natural dramatic momentum of the scene and the performance of the actors.

(تصویر۔36)

xix

Tilt shot

(T.S.)

اس شاٹ میں کیمرہ اوپر نیچے جاتا ہے۔اس سے ناظرین کی توجہ ایک جگہ سے دوسری جگہ تک بنی رہتی ہے۔ یہ شاٹ کبھی کبھی جھکے ہوئے کردار کی آمدورفت کو دکھا کر کردار پرختم ہوجاتا ہے۔ اکثر یہ ردوبدل کسی ایک کے ساتھ ہوتی ہے تب کیمرہ اوپر کی طرف اٹھتا ہے اورلوکیشن کودکھاتا ہے۔Tilt شاٹ کی خاصیت صحیح وقت، جگہ اوراداکاری کودکھانا ہوتا ہےاس لئے اس کا استعمال اس وقت کرنا چاہیے جب کہانی معنی خیز مرحلے میں ہو۔ یہ شاٹ بھی دوکرداروں کے درمیان کے آپسی تعلقات، پریشانی وغیرہ کوعیاں کرتا ہے۔جب کرداروں کے درمیان کوئی خاص رابطہ بن رہاہواس وقت بھی اس شاٹ کوختم کیا جاسکتا ہے۔اس سے متعلق تصویر37 اورتصویر38 دیکھیں۔

tilt shot

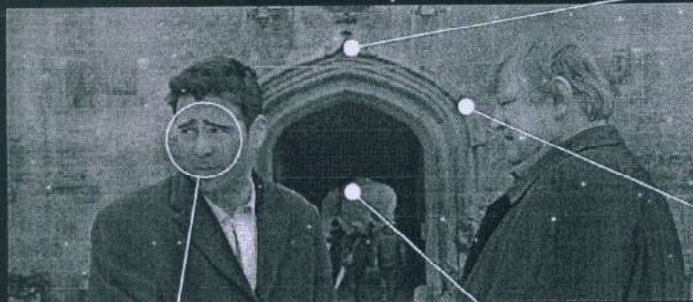
why it works

Tilt shots are often used as establishing shots, introducing a location as a character is seen arriving or leaving it. In this example from Martin McDonagh's *In Bruges* (2008), a tilt shot establishes the Belfry tower of Bruges as Ray (Colin Farrell, left) and Ken (Brendan Gleeson, right), Irish hitmen laying low after a botched killing, come to visit it. The shot begins by showing the top of the tower, then quickly tilts down to end in a two shot of the characters. While the use of a tilt seems merely utilitarian and narratively inconsequential at this stage, it gains tremendous relevance and poignancy as the story progresses, when one the characters seen here jumps to his death from the top of the tower after a climactic scene. Only then is it revealed that the tilting action and the speed of its execution in this shot were foreshadowing that fall - a brilliant example of an image system at work.

(تصویر۔37)

The central framing of the tower produces a symmetric composition that conveys its eventual importance in the story. A rule of thirds placement would have created a more dynamic frame, but it would have prevented the tilt from creating a direct line, and therefore a clear connection, between the tower and the characters at the end of the shot.

The tilt begins with an extreme low angle shot that mimics the point of view of someone looking up at the tower from the ground. This framing also maximizes the length of the tilt as it scans the tower on its way to the ground.

As the camera tilts down to the ground below, real space is preserved, emphasizing the height of the tower. This narrative point could not be conveyed if two shots (one showing the tower and another showing the characters below) had been used instead of the tilt.

The tilt shot ends in a two shot that frames these characters in a medium close up that is also a balanced composition. This shot size allows the audience to focus on the expressions of their faces along with some body language.

The placement of both subjects roughly follows the rule of thirds (the dot shows the exact location of the top right sweet spot), providing them with the proper amount of headroom for a shot this size, although a bit of a compromise was made since the subject on the right side of the frame is slightly taller than the one on the left. In these cases, the taller subject should be given the correct amount of headroom over the shorter subject.

While a wide angle lens would have distorted the perspective along the z axis at the beginning of the tilt, making the tower seem even taller and the tilt down more pronounced, it would have also distorted the characters at the end of the shot. Instead, a focal length closer to normal was used.

The tilt is doing more than just establishing the location and visually connecting the tower with the characters; the dynamic framing is also foreshadowing an event that will take place later in the story, making the tilting of the camera narratively meaningful.

(تصویر۔38)

xx

dolly shot

(D.S.)

Dolly shot میں کیمرہ چار پہیوں کی گاڑی پر اس طرح رکھتے ہیں کہ یہ بغیر کسی جھٹکے کے ادھر ادھر آ جا سکے۔ اگرچہ یہ **zoom shot** کے جیسا ہی ہوتا ہے لیکن باوجود یہ ایک دوسرے سے مختلف ہوتے ہیں۔ **zoom shot** میں شوٹ کرتے وقت کیمرا ایک ہی جگہ رہتا ہے وہیں **dolly shot** میں کردار کے **Movement** کے ساتھ ہی کیمرہ بھی چلتا۔ پھرتا ہے۔ اس کا نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ ناظرین کو یہ لگتا ہے کہ وہ بھی کیمرے کے ساتھ چل پھر رہے ہیں۔ **Dolly shot** کیمرہ **Moving** کے سبھی پہلوؤں کو پسند کرتا ہے۔ اس شاٹ کا استعمال ظاہر، پوشیدہ وغیرہ مقاموں پر ہوتا ہے۔ **Dolly** شاٹ کا نہایت عمدہ استعمال **"dolly in"** کہلاتا ہے جہاں کیمرہ کردار کے چہرے کے بے حد قریب آ جاتا ہے اسی وقت کردار کوئی معنی خیز ایجاد یا کوئی اہم فیصلہ لینے والا ہوتا ہے۔ یہ بغیر شاٹ کو کاٹے پورا سین لینے کا مادہ رکھتا ہے اس لیے اس کو یہ آزادی حاصل ہے کہ وہ پریشانی، **Suspence** اور ڈراما کو ایک خالی وقت میں بغیر کسی رکاوٹ کے آگے بڑھائے۔ **Dolly shot** میں کسی کردار سے کیمرہ اگر دھیرے دھیرے پیچھے کی طرف آئے تو اس کا مطلب کردار کے اعتماد، طاقت وغیرہ چھننے کی یا گھٹنے کی علامت ہے۔ اس سلسلے میں تصویر 39 اور تصویر 40 ملاحظہ فرمائیں۔

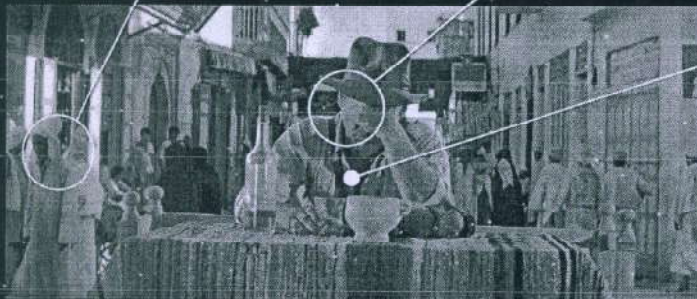
dolly shot

why it works

One of the most common uses of the dolly shot is as a "dolly in," creating an increasingly tighter framing of a character's face to underline a meaningful moment of discovery or reflection, as seen in this dolly shot from Steven Spielberg's *Raiders of the Lost Ark* (1981). Indiana Jones (Harrison Ford) has just failed to rescue an old flame, Marion (Karen Allen) and believes she is dead. A resourceful man used to facing danger at every turn, he now finds himself unprepared to deal with the real consequences of his adventures. The dolly in tightens the frame from a medium shot that showcases body language and location to a medium close up that concentrates on the pained expression of his face. This camera move cues the audience to the dramatic impact of this emotional moment, and by preserving real time, it also echoes the sudden stop in the narrative flow caused by her death.

(تصویر۔39)

The camera to subject distance at this point in the dolly shot resulted in a somewhat deep depth of field, which combined with the wide framing allows the inclusion of much of the activity in the background. As the camera moves closer, the tighter framing and shrinking depth of field separate the character from the surrounding area, letting the audience connect with his pain.

Even though everyone else in the frame is lit with diffused light, the main subject here was lit with the conventional three-point lighting, designed to make him stand out in the composition and to draw the viewers' attention to him. This convention is so widespread that almost no one notices its artifice, even in shots where it should look out of place, like this day exterior shot.

The dolly begins with a medium shot that shows the subject in the center of the frame. This central placement creates a static composition that effectively conveys his current state of mind; he is distraught after the death of his former lover and unable to proceed with his quest.

As the camera approaches the subject, it has to gradually tilt up to adjust the amount of headroom for the new composition of the shot. Compare the cropped head in this framing, proper for a medium close up, to the headroom at the beginning of the dolly shot. The tilt also resulted in a slight low-angle framing, used here against convention (low angles usually suggest power and dominance, not weakness) but necessary because of the camera movement.

The much shorter camera-to subject distance has thrown the background out of focus and tightened the frame, showcasing the subject while excluding most of the background. A focus puller made sure that the character remained in focus throughout the length of the shot, a must anytime the camera is moved closer or farther away from a subject.

This bottle peeking into the edge of the frame plays a very important role; it adds depth by adding a layer to what otherwise would be only a two-layer composition (foreground and background), and it suggests the existence of off-screen space, opening the frame.

As the dolly gets closer to frame the subject in a medium close up, a slight change in the composition was carefully executed to give him the proper amount of looking room at the left side of the frame, since that's the direction he is now facing.

(تصویر۔40)

xxi

dolly zoom shot

(D.Z.)

اس شاٹ کو **counter zoom** اور **zolly** کے نام سے بھی جانا جاتا ہے اس شاٹ کو **Hi tcho cock** نے اپنی فلم **vertigo (1958)** میں تعارف کروایا تھا۔اس لئے یہ شاٹ **vertigo effect** کے نام سے مشہور ہے۔اس شاٹ کا بہت ہی عام استعمال ان حالات میں کیا جاتا ہے جب کردار اچانک کسی چیز کو دیکھ کر یا سیکھ کر حیرانی محسوس کرتا ہے۔اس کے علاوہ بصری جذبات مثلاً طیش،غلبہ خیال، محبت ہو جانا،ذہنی بیماری،ڈر اور خوف وغیرہ یہ تمام چیزیں **dolly zoom shot** آسانی کے ساتھ ظاہر کر دیتی ہے۔جب **D.Z.** شاٹ کو یہ تمام جذبات دکھا رہا ہوتا ہے تو وہ کیمرہ ذرا تیز چلاتا ہے اس کے علاوہ کسی دوسرے مخصوص حالات میں یہ بہت ہی دھیما چلتا ہے۔ایسا کرنے سے ناظرین اور ان جذبات کے درمیان ایک رشتہ استوار ہو جاتا ہے۔اس کی مثال کے لیے تصویر41 اور تصویر42 دیکھیں۔

dolly zoom shot

why it works

The unusual change in perspective produced by a dolly zoom can visualize a meaningful moment or situation, indicating to the audience that something out of the ordinary is taking place. In this example from Mathieu Kassovitz' *La Haine* (1995), a dolly zoom shot is used to convey how a group of friends raised in the "banlieues" (impoverished French housing projects) feel when they arrive in Paris to collect a debt. Although Vinz (Vincent Cassel, left) and Saïd (Saïd Taghmaoui, right) appear to be indifferent to their surroundings, the dolly zoom reveals how uncomfortable they are when they find themselves outside of their marginalized neighborhood.

(تصویر۔41)

As the dolly zoom shot begins, the camera is set close to the subjects, while the zoom lens is set at a short focal length so that it functions as a wide angle. Note the expansion of distances along the z axis of the frame, evidenced by the converging lines of the buildings at a vanishing point at the center of the frame.

The camera is slightly tilted down so that the subjects are shot from a slight high angle, ensuring the inclusion of the buildings in the background. As the camera is dollied away from the subjects, it will have to slightly tilt up to maintain the proper amount of headroom. Note how the top of the handrail is visible in this frame but cannot be seen at the end of the shot (bottom frame), after the camera was tilted up.

The tower in the background is now much larger than it was at the beginning of the shot, but the depth of field has not changed, it has only become more apparent because the long focal length set in the zoom lens has brought it closer to the foreground and enlarged it, making it easier to notice how blurry it was all along. Note the flattening of the perspective in the architectural lines in the background, also caused by the zoom lens now set at a telephoto focal length equivalent.

The size of the characters remains constant, but their facial features are changed since they are first shot with the equivalent of a wide angle lens, which distorts along the z axis, and then with the equivalent of a telephoto lens, which flattens along the z axis. In medium long shots like this one, the change in distortion is not too obvious, but in tighter shots like a medium close up or a close up, they will be more visible.

As the camera was dollied away from the subjects, it was necessary to slightly tilt it up to maintain the proper amount of headroom for a shot this size. Note how the top of the handrail is no longer visible from this angle.

(تصویر-42)

xxii

Tracking shot

(T.S.)

Tracking shot میں کیمرہ **subject** کے نقش قدم پر چلتا ہے۔لوگ **Tracking shot** اور **dolly shot** کو لے کر اکثر **confuse** ہو جاتے ہیں لیکن اس کو بڑی آسانی سے الگ کیا جاسکتا ہے۔**dolly shot** میں کیمرہ آزادانہ طور پر **subject** کے لیے گھومتا ہے وہیں **tracking shot** میں **subject** کے مطابق یہ شاٹ اس کے نقشے قدم پر چلتا ہے۔**Tracking shot** لینے کے لیے بھی **dolly shot** کی طرح پہیے یا ریلوے لائن، گاڑی کے اندر وغیرہ پر کیمرہ رکھ کر شوٹ کیا جاتا ہے لیکن یہ تمام چیزیں **subject** کے **Around and speed** گھومنے پر منحصر ہوتی ہے۔اگر چہ **Traking shot** تقریباً سبھی چھوٹے سائز کے اندر آسکتا ہے اس کا اکثر استعمال بڑی **Framing** میں ہوتا ہے۔**Medium shot**،**Medium long shot**،**long shot** اور **traking shot** میں کیمرہ **subject** کے ایک طرف ہوتا ہے جو بڑا پر اثر ہوتا ہے۔**subject** کا چہرہ آگے کی طرف سے دکھائے جانے کی وجہ سے اس شاٹ سے ناظرین کی وابستگی کردار سے اور بڑھ جاتی ہے۔کہانی میں پریشانی اور ڈراما دکھانے کے لیے ایسے معنی خیز لمحے لائے جاتے ہیں۔اس طرح کردار کے جذبات اس شاٹ کے آخر تک قائم رہتا ہے۔**Tracking** شاٹ اکثر اس خاص وقت پر لیا جاتا ہے۔جب کہ اس کے آس پاس کی جگہوں اور کرداروں کے درمیان تعلقات قائم کرنا مقصد ہوتا ہے۔مندرجہ بالا باتوں کے لیے تصویر 43 اور تصویر 44 دیکھیں۔

tracking shot

why it works

Tracking shots can be combined with other moving camera shots to further emphasize the importance of a moment in a scene. In this example from Tomas Alfredson's *Let the Right One In* (2008), the story of the unlikely friendship that develops between Oskar (Kåre Hedebrant, pictured) a kid who is constantly bullied at school, and Eli (Lina Leandersson), a 200 year old vampire who has remained physically a 12 year old, a tracking shot is combined with a dolly in to underline Oskar's anguish as he is accosted by a classmate. The actor and the camera were blocked so that as the camera tracks alongside him, it also gets closer to him, going from a medium long shot to a medium close up. The bully (Patrik Ridmark) is kept off-screen as Oskar retreats from him, entering the frame only as the tracking shot ends, conveying Oskar's increasing sense of dread and impotence.

(تصویر۔43)

The shot remains static until this character enters the frame, motivating the movement of the camera. The framing at this stage of the tracking shot is that of a medium long shot, including the character and much of the surrounding area.

While the camera is still, the audience has a chance to see these two boys play-fighting in the background, foreshadowing the threat of violence that pervades this scene and is a central concern of the main character.

The inclusion of this column in the foreground adds depth to the frame and emphasizes the movement of the tracking shot, since it travels across the screen faster than the character in the middle ground.

The headroom in this composition is correct for the bully, but not for his victim in the foreground. Combined with the use of selective focus, this placement ensures the bully is the focal point of the composition. As soon as he leaves, the camera tilts up slightly to give the character in the foreground the right amount of headroom.

Although this character was placed in the frame according to the rule of thirds, he was not given any room behind him, so that he is shown pressed against the wall and the edge of the frame. This placement underlines the helplessness and inescapability of his situation.

The shallow depth of field allows the use of selective focus, in this case set to the bully in the middle ground instead of the main character in the foreground. This is an unconventional but effective choice that lets the audience identify with the main character by directing their attention to the cause of his distress instead of his facial expressions.

The movement of the camera was set up so that it travels diagonally as it tracks the character, creating an increasingly tighter frame that excludes most of the surrounding area and culminates in a medium close up, visually constricting the character.

(تصویر۔44)

xxiii

steadicam shot

(S.S.)

جب**dolly shot** پہیوں پراور**Tracking shot** حقیقی طور پر کیمرہ کوہموار اورواضح حرکت دینے لگا۔تب **steadicam shot** کو لاگو کرنا مشکل تھا لیکن سیڑھیوں پر **dolly** اور **traking** شاٹ کیمرہ کے اوپر نیچے نہیں آسکنے کی وجہ سے **garret browms** نے1976ء میں**Steadicam shot** کی ایجاد کی۔اس طرح فلم سازوں کے لیے ایک نئے طرح کا شاٹ وجود میں آیا جس نے ان کی بہت سی پریشانیوں کو دور کیا۔**Steadicam** شاٹ **Rig** کی مدد سے لیا جاتا ہے جس میں کیمرہ خاص طرح سے **Vest** سے بازوتک جڑا اور مستحکم ہوتا ہے۔اس کی بڑی خوبی یہ ہے کہ اس شاٹ کے لیے جانے کے دوران ہلنے ڈلنے کو**Rig** آسانی سے علاحدہ کردیتا ہے۔**Steadicam shot** کا اکثر استعمال اخلاقی بلندی کو قائم رکھنے، معنی خیر لمحہ وغیرہ مقاموں پر کیا جاتا ہے۔اس شاٹ کا استعمال اداکاری پر روشنی ڈالنے کے لیے بھی ہوتا ہے۔اس شاٹ کی وجہ سے ناظرین کی وابستگی بہت بڑھ جاتی ہے۔اس کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ اس میں کیمرہ کرداروں کے ساتھ کافی دورتک چلتا رہتا ہے جس سے فلم کے متحرک ہونے کے احساس کے ساتھ ساتھ پیسہ اور وقت بھی بچتا ہے۔اس سے متعلق تصویر45 اور تصویر46 دیکھیں۔

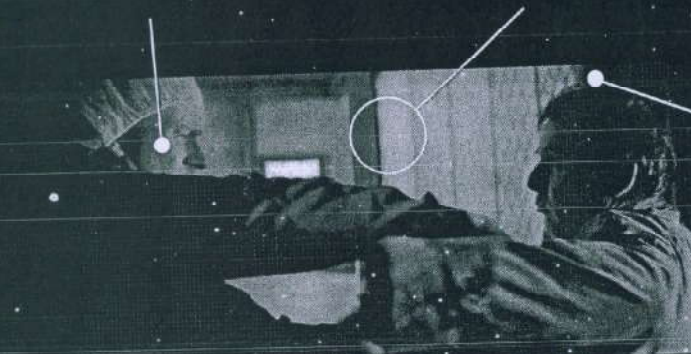
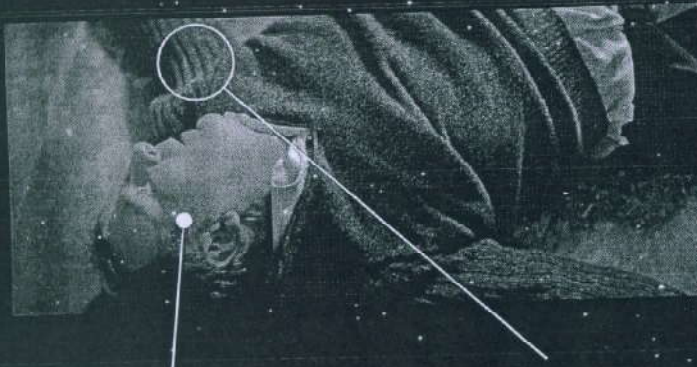
Steadicam shot

why it works

The Steadicam shot can be used to maintain the unity of an actor's performance in real time while also reframing to create dramatic emphasis, heightening tension and allowing the audience to connect with a scene. In this riveting example from Tony Gilroy's *Michael Clayton* (2007), a single Steadicam shot is used to maximum effect, becoming at times a two shot, a medium close up, an O.T.S. shot, a long shot, a close up, and finally a medium shot, as we follow two terrifyingly efficient killers for hire (Terry Serpico and Robert Prescott) while they murder a litigator for a chemical company who decided to sabotage the case against them (Tom Wilkinson). The use of a single Steadicam shot, instead of a series of shots edited together for dramatic effect, highlights the killers' swift efficiency and suggests they have done this many times before.

(تصویر۔45)

A tight framing was used at the beginning of the shot to exclude a lot of off-screen space, allowing one killer to enter the frame suddenly, even though he was only a couple of feet away. From this moment forward, the Steadicam operator will reframe the composition to let the audience see relevant details and to add dramatic emphasis to the scene.

The various compositions needed from this Steadicam shot made it imperative to carefully choreograph the action beforehand, so that focus could be maintained on the various subjects. At this stage of the shot, for instance, the camera was focused on the subjects in the foreground, evidenced by the blurry background.

Keeping proper headroom in a moving shot can be challenging, especially when the action includes sudden movements. Steadicam operators need to be experts at constantly predicting subject movement and assessing the composition of the frame, in addition to carrying the rig and using their peripheral vision to move safely through a location.

Although upside down, the subject was placed in the frame according to the rule of thirds, in this case over the bottom left sweet spot; the diagonal placement of the body across the frame reinforces this placement by leading the viewer's gaze toward his face, the focal point of this composition.

As the camera reframed the subject for this composition, focus had to be adjusted to make sure his face would be sharp. Compare this shallower depth of field with the deep depth of field in the fourth frame on the opposite page, when the Steadicam shot was reframed into a long shot.

(تصویر۔46)

xxiv

crane shot

(C.S)

crane شاٹ میں ایسا معلوم ہوتا ہے جیسے کیمرہ گھوڑے پر سوار ہو۔ **jibarm ,pickeo cherry** اور کئی دوسرے آلات کیمرہ کو **verticullary** اور **horizanally** دونوں طرف گھومنے کی اجازت دیتے ہیں۔ جو مثالی **Crane** شاٹ ہوتا ہے وہ کیمرے کی کسی بات کو خصوصی طور پر نمایاں کرسکتا ہے جب کہ یہ سوفٹ سے زیادہ کی اونچائی پر ہوتا ہے۔ **crane shot** کا خاص **Vertical** اکثر استعمال وسیع پیمانے پر لوکیشن اور ماحول ظاہر کرنے کے لیے ہوتا ہے۔ دیگر عام طور سے **crane** شاٹ سے لیے جانے والا شاٹ کی شروعات **Extreme long shot, long shot** کے ساتھ کرتے ہیں جس سے لوکیشن کا بہت بڑا حصہ فریم میں آ جاتا ہے۔ اس کی ایک خاص بات یہ ہوتی ہے کہ اس میں کردار بہت پاس دکھائی دیتا ہے اور اس کے پیچھے کا بہت بڑا حصہ کافی دور تک پھیلا ہوا نظر آتا ہے **Crane shot** لوکیشن ، کردار یا کسی بھی زوردی ہوئی واقعات یا اگر کوئی کردار کہانی میں معنی خیز بیان دے ایسے مناظر کا تعارف کرواتا ہے۔ **Crane** شاٹ کا استعمال شاٹ کو قائم کرنے کے لیے بھی ہوتا ہے۔ اس کی مثال تصویر 47 اور تصویر 48 میں دیکھیں۔

xxv

crane shot

why it works

In addition to introducing narratively important locations or characters, crane shots can, like other dynamic camera moves, also underline especially poignant moments. In Jane Campion's *The Piano* (1993), a crane shot is used when Ada (Holly Hunter), a mute Scottish woman who moves to New Zealand as part of an arranged marriage, decides to obey her husband and give piano lessons to the man who has her beloved piano so she can get it back. The dramatic emphasis conveyed by a descending crane shot externalizes the emotional turmoil caused by her decision to act against her will.

(تصویر۔47)

The camera is tilted down at the beginning of the crane shot, producing a high angle, nearly overhead view of the subjects and the immediate area. As the crane shot continues, the camera will be tilted up and panned slightly to frame the main subject into a medium close up from a more neutral angle. The combination of a crane shot, with a tilt, and a pan makes this rather small camera move more dramatic than if it were just a crane shot.

The camera to subject distance and aperture combination produced a depth of field that kept both subjects and the surrounding area in sharp focus. As the crane shot lowers the camera, the distance to the main subject becomes shorter, creating a shallow depth of field that centers the audience's attention on her.

The placement of subjects at the beginning of the crane shot does not follow the rule of thirds, using an unorthodox framing instead that emphasizes the visual conflict between Victorian manners and the exuberance of the New Zealand jungle.

At the end of the crane shot, the camera was tilted up into a less severe high angle and slightly panned to frame this subject into a conventional medium close up that follows the rule of thirds, giving her the proper headroom and looking room for a shot this size.

The much shorter camera to subject distance required the lens to be refocused to the main subject. When using a crane, this is commonly accomplished with the use of remote heads that allow an operator to manipulate the focus, panning, tilting, and zooming from a distance.

Note the use of an eyelight to avoid giving her eyes a "dead gaze," as well as the diffused light over her face to soften the shadows in this otherwise sunny day, as seen in the background.

(تصویر۔48)

sequence shot

(S.S.)

فلم شوٹ کرنے کے دوران جو بھی شاٹ لیا جاتا ہے ان میں **sequence shot** لینا نہایت پیچیدہ اور مشکل ہوتا ہے۔ یہ اصطلاح بنیادی طور پر فرانس کے **Man-sequence** سے آیا ہے۔ **Sequence shot** بغیر غلطی کئے کہانی کو طاقتور اور اہم بناتا ہے۔ یہ شاٹ اہم عنصر میں فیصلہ کن سیٹ پر اور باقی کی فلم میں عارضی طور پر تعلقات کی نشاندہی ہے **Sequence shot** میں **crame short**، **Zoom shot, dolly shot** اور **Tracking shot** کو شامل کیا جاسکتا ہے۔ اس شاٹ میں اکثر دو شاٹ کے جوڑنے سے **Dynamics** فریم پیدا کیا جاسکتا ہے جس میں **Extreme close-up shot** سے **Extreme long shot** ہوسکتا ہے۔ **Sequence shot** میں کیمرہ کا چلنا۔ پھرنا اکثر کردار کے ادھر ادھر آنے جانے سے ترغیب پاتا ہے۔ بغیر ترغیب دیئے ہوئے کیمرہ کا گھومنا بھی استعمال ہوتا ہے۔ **Sequence shot** کا استعمال لمبی ٹیک کے لئے ہوتا ہے ایسا کرنے سے وقت اور جگہ کی بچت ہوتی ہے۔ ایسے شاٹ کا استعمال کرکے حقیقت ، پریشانی اور ڈرامائی حقیقت پسندی کو اجاگر کرنا مقصد ہوتا ہے۔ مندرجہ بالا باتوں سے متعلق تصویر 49 اور تصویر 50 دیکھیں۔

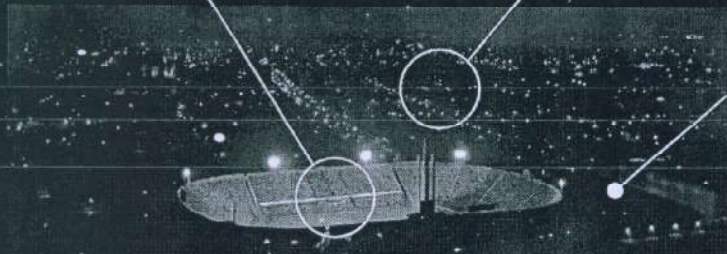
sequence shot

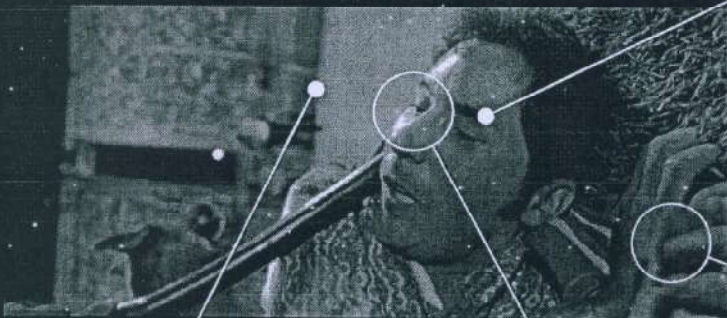
why it works

Sequence shots can make a powerful narrative statement that showcases a pivotal and extended set of events, preserving the integrity of time, space, and performance in the process. This crucial scene from Juan José Campanella's *The Secret in Their Eyes* (2009) does just that, in an amazing sequence shot (actually seven shots seamlessly merged with the aid of CGI) that begins high above a soccer stadium, glides above the crowds and follows federal justice agents Benjamin and Pablo (Ricardo Darín and Guillermo Francella) as they chase after a murder suspect (Javier Godino, pictured) through the bowels of the stadium, ending with his arrest on the playing field. The extreme dramatic emphasis conveyed by the sequence shot underlines the importance his capture represents and all but confirms his guilt.

(تصویر۔49)

The sequence shot begins with a helicopter shot that reveals a soccer stadium while a match is in progress. This dramatic reveal is narratively justified by the agents' previous discovery that their suspect is a passionate soccer fan and would never miss a game of his favorite team.

This section of the sequence shot would lose much of its visual impact if the stadium were surrounded by brightly lit buildings. Instead, the darkness around the stadium makes its brightly lit interior stand out in the composition.

The sequence shot uses a dynamic framing that shifts the composition from an extreme long shot, taken from hundreds of feet into the air, to a medium close up only a few inches from the ground. This seemingly impossible feat was accomplished by seamlessly blending seven separate shots with the aid of CGI.

Subject placement follows the rule of thirds, placing him over the top right sweet spot of the frame. This ensures a dynamic composition with the proper amount of headroom and looking room, even in this extremely canted shot.

The camera to subject distance and large aperture combination used in this shot resulted in a shallow depth of field that effectively isolates him in the composition, reflecting his stressful emotional state as he is being arrested.

The use of an extremely canted camera (almost a full 90 degrees) at the end of the sequence shot is suggestive of this character's abnormal psychology, even though only the background is off kilter.

Although this subject is supposed to be lit only by the stadium's available light, his lighting was tweaked so that it matches the dramatic tone of this scene, using light sources of different intensities instead of the flat, even lighting of a professional sports arena.

(تصویر۔50)

فلم کے تکنیکی اور بصری میڈیم ہونے کی وجہ سے فلم کیمرہ کا میڈیم کہلاتا ہے۔جس طرح ادب میں لفظوں کے ملنے سے جملہ بنتا ہے اور جملوں کے ملنے سے کوئی مضمون تخلیق پالیتی ہے ٹھیک اسی طرح فلم کے شاٹ کئی شاٹ ملنے سے ایک سین عمل میں آتا ہےاور کئی سین کے ملنے سے ایک فلم بنتی ہے۔

فلموں کے دیکھے جانے پر ہمیشہ سے روشنی ڈالی جاتی رہی ہے اوراس لئے اسکرپٹ میں لکھی ایک ایک چیز کو کیمرے کے یہ مختلف شاٹ جن کا ذکر آچکا ہے مل کر سین کو مکمل کرتے ہیں کسی بھی بہترین فلم میں ہر شاٹ کے کوئی نہ کوئی معنی ضرور ہوتے ہیں جو اپنی طرح سے اسکرپٹ میں لکھی گئی باتوں یا خیالوں کو ناظرین تک پہنچانے کا کام کرتے ہیں۔

اس کے علاوہ ان شاٹ کی اہمیت اس لئے بھی بڑھ جاتی ہے کہ کیونکہ اس کے ذریعے ناظرین اپنے آپ کو فلم کے بہت نزدیک بہت دور، دائیں۔بائیں وغیرہ پاتے ہیں۔ ہر شاٹ میں یہ طاقت پوشیدہ ہے کہ وہ فلم کے میڈیم کو طاقت ور میڈیم بنانے میں اہم کردار ادا کرسکے۔ جس ہدایت کار کو ان شاٹ کی بہتر سمجھ نہیں وہ بہترین فلم نہیں بنا سکتا ہے۔اس لئے کسی لحاظ سے ان شاٹ جس میں فلم کے بنانے اور بگاڑنے کا مادہ ہوتا ہے، کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا ہے۔

<u>فلم سینسر بورڈ**(Film cencer Board)**:</u>

فلم کے سینسر پرنٹ نکالنے کے ساتھ ساتھ یا اس سے تھوڑا پہلے فلم کو سینسر کروانے کا طریقہ کار شروع ہوجاتا ہے۔ پروڈیوسر سینسر بورڈ کے صدر کو ایک خط لکھ کر اس سے درخواست کرتا ہے کہ اس کی فلم سینسر کے لیے تیار ہے۔آپ سینسر کرنے کے لیے تاریخ متعین کردیجئے۔اسی کے ساتھ پروڈیوسر کو ہر ایک ریل کے لئے طے روپئے جو سرکار کے ذریعے طے کی گئی ہوتی ہے بینک میں جمع کرواکر چالان سینسر بورڈ کو دینا ہوتا ہے یہ فیس جمع ہوجانے کے بعد فلم سینسر کی تاریخ سینسر بورڈ طے کرتا ہے۔سینسر انگریزوں کے زمانے سے چلا آرہا ہے۔اس دوران صرف سینسر عہدے دار اکیلا فلم کو دیکھتا اور دیکھ کر فلم کے لیے سینسر سرٹیفیکٹ جاری کردیتا تھا۔انگریزی حکومت میں سینسر کا طریقہ کار بہت آسان تھا۔ صرف یہ دیکھا جاتا تھا کہ فلم میں انگریزی حکومت کے خلاف کوئی بات تو نہیں ہے اسی دور میں عریاں،نصف عریاں، بوسہ وغیرہ کے مناظر عام طور پر پاس کردیئے جاتے تھے۔ان دنوں فلموں میں آزادی کی تحریک کا ذکر نہیں کیا جاسکتا تھا۔ یہاں تک کی قومی لیڈر کی تصاویر بھی نہیں دکھائی جاسکتی تھی۔

1873ء میں جب انگریزی حکومت کے کئی ریاستوں میں کانگریس سرکار آگئی تب کانگریس نے اپنی چیزوں کو لاگو کرنا شروع کیا تھا۔ مثلاً شراب پر پابندی، ہریجنوں کا مندر میں جانا، چھوا چھوت وغیرہ اس کا اثر فلموں پر بھی پڑا۔فلموں میں شراب پینے کے منظر بتائے جانے پر پابندی لگ گئی۔نصف عریاں اور بوسہ وغیرہ کے منظروں پر بھی روک لگی۔لیکن اس کا طریقہ بھی پروڈیوسر اور ہدایت کاروں نے سوچ لیا اب وہ علامتوں کے ذریعے ان چیزوں کو دکھانے لگے جن سے سینسر بورڈ کو کوئی اعتراض بھی نہیں ہوتا اور ان کا منشا بھی پورا ہوجاتا۔سینسر سرٹیفیکٹ دینے کے طریقہ کار کا مذاق اڑاتے ہوئے برناڈ شا لکھتے ہیں:

> ''سینسر بازی کی پاگل پن کا کوئی اختتام نہیں ہے۔ایک معزز اور ذمہ دار شخص کا نام سندی خط پر لگادیا جاتا ہے تاکہ عوام کا بھروسہ بنا رہے لیکن ایسا شخص بغیر کسی فلم کو دیکھے پورا زندگی بتا سکتا ہے اصل میں اس کی جانچ تین ممتحن کے ذریعے کیا جاتا ہے۔جو ایک کمرے میں بیٹھتے ہیں جہاں تین

فلمیں ایک ساتھ چل رہی ہوتی ہیں جب خود کی فلم نا قابل برداشت روپ سے اکتانا ہوتا ہے
تو ممتحن دوسرے کی فلم دیکھنا چاہتا ہے انھیں صرف یہی دیکھنا ہوتا ہے کہ کچھ خاص موضوع کا ذکر نہ
ہو۔ایسا کام جو پانچ پاونڈ ہر ایک ہفتے کمانے کی صلاحیت رکھنے والا کوئی بھی آدمی کرسکتا ہے۔
اگر آپ ہر دن اور پورے دن فلمیں دیکھنے کا افسوس چھوڑ دیں تو آشا کا صاف ماننا تھا کہ سینسر آفس کو
بند کردینے پر بھی عوام کے اخلاقیت پر کوئی اثر نہیں پڑے گا۔ یہ دیکھ کر من مرضی کی گرفت سے
سنسر آفیسر ایک قسم کی فلموں کی غیر محدود آزادی دیتے ہیں اور ایماندار اور سماجی لحاظ سے اچھی
فلموں کو ریلیز ہونے سے روکتے ہیں اور بنانے والوں کے بھاری خرچوں کو بے کار کر دیتے ہیں
اور انھیں غیر اخلاقی شخص کے طور پر بے عزت کرتے ہیں۔'' (۶۱)

آزادی سے پہلے فلم دیکھنے کے فوراً بعد پروڈیوسر کو Preview hall میں بلا کر ان کو ممبران کے ذریعے اٹھائی گئی اعتراضات سے تعارف کرادیا جاتا تھا۔ پروڈیوسر اور فلم ہدایت کو ان اعتراضات پر اپنا نظریہ رکھنے کا حق تھا۔ پروڈیوسر اپنی بات سینسر کرنے والوں کو سمجھا پاتا تو اس کی فلم بغیر کاٹ چھاٹ Approved کر دی جاتی تھی۔

آج کل پروڈیوسر یا ہدایت کار کو ہال میں نہیں بلایا جاتا۔ایک دو دن بعد پروڈیوسر سینسر آفس میں جا کر معلوم کرتا ہے کہ اس کی فلم کا کیا حشر ہوا۔اگر فلم میں کاٹ چھاٹ یا تبدیل کرنا ہو تو اس کی فہرست اسے دے دی جاتی ہے۔ پروڈیوسر سینسر بورڈ کے مطابق کاٹ چھاٹ کر لیتا ہے تب وہ پاس ہوجاتی ہے اگر پروڈیوسر کسی حصے کو تبدیل کرنے پر اعتراض کرتا ہے تو اس کے پاس ایک راستہ ہے کہ وہ فلم کو اس کمیٹی کے پاس لے کر جائے جہاں فلم کو دوبارہ دیکھ کر اس پر بات کی جاتی ہے۔اب تو پروڈیوسر فلم کو کورٹ میں لے کر جاتے ہیں۔فلم کو کاٹنے چھانٹنے اور اسے تبدیل کرنے کے سینسر بورڈ کے حکم پر ناد آشا لکھتے ہیں:

''شا سنسر شپ کے سخت مخالف تھے۔ان کا مکمل یقین تھا کہ فلم سنسر شپ کے ساتھ سبھی طرح کی
سینما انتظامیہ صرف ایسے کاموں کو دبانے کی قانونی و غیر قانونی طاقت اپنے پاس رکھنے کا بہانا ہے
جنھیں انتظامیہ ناپسند کرتی ہیں کسی بھی فلم یا ناٹک کو کبھی بھی صرف اس لئے سینسر نہیں کیا گیا کہ وہ
بڑا ہے درجنوں فلمیں جو ہر طرح کے جذباتی بدنما بہاؤ کو ابھارنے کے آرٹ کو زیادہ تر ممکن
Point تک لے جاتی ہے۔ جیسے نفرت، تشدد،قتل فلمیں، ہر سال سامنے آتی ہے اور سینسر سندی
خط بغیر کسی challange کے پالیتی ہے اور اچانک ایک فلم کو دبایا جاتا ہے اس کی اخلاقی نظریہ
کے بارے میں، یا ہمارے غیر ملکی تعلقات پر اس کے اثر کے بارے میں، یا پتہ نہیں کس کس بات
پر ہنگامہ مچتا ہے۔اس لئے سنسر کا فلم کی اخلاقیت سے کوئی لینا دینا نہیں ہے۔'' (۶۲)

ہندوستانی سینسر بورڈ کے سامنے ستر کے عشرے میں دو چیزوں پر پابندی لگانا زیادہ ضروری تھا۔ایک جنس دوسرا تشدد– ہمارے یہاں سینسر کی کچھ دقتیں بھی رہی ہیں ایک سنجیدہ اور ذمہ دار فلم ساز جب اپنی فلموں میں تشدد اور جنس کو پیش کرتا ہے تو سینسر اسے پاس کر دیتی ہے، ٹھیک ہے۔لیکن سینسر کی اس بات کا فائدہ وہ فلم ساز بھی اٹھا لیتے ہیں جنھیں جنس اور تشدد سے صرف اور صرف پیسہ کمانا ہوتا ہے۔اس وقت جب سینسر بورڈ کے سامنے جب یہ پریشانی آئی تو سینسر بورڈ کی ساری طاقت جنس کی پیش کش کی روک پر لگ گئی اور تشدد بڑی تیزی سے اپنے قدم فلموں

میں جما تا چلا گیا۔اس اقدام کی مذمت کرتے ہوئے ونود بھاردواج لکھتے ہیں:

''ستر کے دہائی میں سینسر کی ساری طاقت جنس کے عکاسی پر روک لگانے میں لگ گئی تھی۔لیکن زنجیر کے بعد تشدد کا ایک نیاGrammar ممبئ کے فلموں میں بے رحم سے بے رحم ہوتا چلا گیا۔ ۱۹۷۳ء میں راجکپور کی بابی اور پرکاش مہرا کی زنجیر (جس میں امیتابھ بچن کا انگری ینگ مین کا کردار بننا شروع ہوا) یہ دو کامیاب فلمیں ایک ساتھ ریلیز ہوئیں، بابی ایک نوجوان جوڑے کی محبت بھری کہانی تھی اور زنجیر ایک پولس آفیسر کے غصے کی کہانی تھی۔

بیس سال بعد جنس کے عکاسی میں ہمارا سینما 'میرا نام جوکر' یا 'بابی' کے محبت بھری داستان کے عکاسی سے آگے نہیں پہنچ پایا لیکن 'زنجیر' کے بعد ہمارے سینما میں پولس، قانون، نیتاؤں کی ایسی دھجیاں اڑائی گئی ہیں کہ ایسی فحاشی آپ کو کہیں نہیں ملے گی۔آج ایک فلم ۱۵/اگست کے نام پر پاس کر دی جاتیں ہیں جس میں تشدد اور زنا بالجبر کی بہت بے رحم عکاسی ہے۔

۔۔۔۔یہ بھی غور کرنے کی بات ہے کہ جنس کو پردے پر دکھانے کے بعد اس کا جادو کم ہو جاتا ہے۔ لیکن تشدد کا گرافک عکاسی کا کردار ادا کرتا ہے۔لوگ اسے بار۔بار دیکھتے ہیں اس لئے فلموں میں جنس کو تشدد کے ساتھ دکھایا جاتا ہے۔

آخر کھجوراہو اور کونارک کی مجسمہ کی تمام باریکیوں نے اس ملک کی اخلاقیت کو خراب کرنے میں کوئی کردار نہیں ادا کی ہے ظاہر ہے سینما زیادہ طاقت ور اور دور دور تک پہنچنے والا میڈیم ہے لیکن سینسر اگر جنس کی عکاسی کو کھلی چھوٹ دے دے اور تشدد پر کڑی نگاہ رکھے تو اس سے ملک میں سینما دیکھنے کی اور بنانے کی تہذیب بہتر ہوگی خراب نہیں۔

اکثر ہندوستانی سماج کے تشدد والے منظروں کے برداشت کے ماڈے پر شک کیا جاتا ہے پر ایک بار سنسر جنس عکاسی کو کھلی چھوٹ دے دے گا تو ناظرین کا ایک بڑا طبقہ ان منظروں کے بے تعلقی برتے گا۔ پردے پر عشق عین کی کھلی عکاسی اتنی خطرناک نہیں ہے جتنی Close-up میں Villain کے ذریعے چاقو نکال کر Pregnant عورت کے پیٹ میں ایسے گھوپتے ہوئے دکھایا جانا (''آج کا ارجن'' فلم کا ایک منظر ہے)''(۶۳)

آج سینسر بورڈ ایسی ایسی فلموں کو پاس کر رہا ہے جو لگا تار سماج کو گندا کر رہی ہیں۔مانو ایسا لگتا ہے کہ کوئی سینسر بورڈ جیسی چیز ہی نہیں رہ گئی ہے۔آخر کب تک یہ کہہ کر کہ سماج میں جیسا ہو رہا ہے فلمیں بھی ویسی بن رہی ہیں؟ ہم بغیر سر پاؤں کی فلمیں بناتے رہیں گے حکومت کو جلد سے جلد اس Tax کی لالچ سے نکل کر سینسر بورڈ کو بہتر بنانے کے طریقے کے بارے میں سوچنا چاہیے تاکہ اچھی فلمیں آئیں اور اس سے سماج کے بہتر بنانے کا خواب دیکھا جا سکے۔سینسر کے اس طرح کے ہونے کے پیچھے کون ذمہ دار ہے اس سوال کا جواب تلاش کرتے ہوئے ونود بھاردواج لکھتے ہیں:

''قصوروار کون ہے؟ سنسر؟ فلم پروڈیوسر؟ ناظرین؟ شاید سبھی قصوروار ہیں۔لیکن ناظرین کا قصور

سب سے کم ہے۔ ہندوستان جیسے ملک میں فلم ایک افیم، ایک دوا کی طرح رہی ہے۔۔۔۔۔
خاص طور پر غریب اور جدید سہولیات سے محروم ناظرین طبقے میں۔
آج Middle-class ناظرین تشدد اور پھوہر فلموں کے ذریعے اپنی تفریح نہیں چاہتا ہے اس کے پاس بہت سارے ذرائع ہیں اس لئے ممبئی فلم ساز کی ٹارگٹ سکھ اور سہولیات سے محروم طبقہ ہے۔ سنسر کی بے تعلقی سے (آخر اس دور میں سینسر کے صدر شکتی سامنت رہے جو فلمی دنیا کے رہبر ہیں) فلموں کی حالت اور بھی بدتر کر دی ہے۔
دراصل بمبئی کے فلم ساز اور فلم پروڈیوسر اپنی زمین پر نہیں کھڑے رہنا چاہتے ہیں۔ آخر دکچھن کے منی رتنم اگر 'زورہ' جیسی صاف ستھری کمرشیل فلم بنا سکتے ہیں اور یہ فلم ہندی میں ڈب ہونے کے بعد پورے ہندوستان میں ہٹ ہوسکتی ہے تو اس کا مطلب کیا ہے؟ سچ تو یہ ہے کہ بے رحم اور پھوہر جنس کو پردے پر دکھانے کے لئے تخیلی طاقت اور تکنیکی مہارت کی کوئی خاص ضرورت نہیں ہے۔" (۶۴)

کسی بھی ملک کا سینسر بورڈ اس فلم انڈسٹری کا بے حد اہم حصہ ہوتا ہے۔ فلم چونکہ بہت طاقت ور میڈیم ہے اور اس لئے اس کا سماج پر بھی بہت اثر پڑتا ہے۔ ایسے میں حکومت کی یہ ذمہ داری ہوتی ہے کہ وہ فلموں کے ذریعے ایسی چیزوں کو سماج تک پہنچنے نہ دیں جس سے سماج پر برا اثر پڑتا ہو۔ اور اس لئے سنسر بورڈ کا قیام عمل میں آتا ہے۔ لیکن سنسر بورڈ پر کئی سوالات کھڑے ہو رہے ہیں۔ اور اس میں اصلاح کی باتیں بھی ہو رہی ہیں۔ جو کہ بالی ووڈ کے سینما کے لیے نہایت ضروری ہے۔

جونر (Ganre):

فلمی نظریہ رکھنے والوں کے مطابق جونر ایک طریقہ کار ہے جس کے ذریعے فلموں کے موضوع کی بنیاد پر انھیں تقسیم کیا جاتا ہے۔ سینما میں یہ نظریہ ادب سے آیا ہے۔ فلموں کو Ganre میں تقسیم کرنے کے بہت سے طریقے ہیں۔ پہلا فلم میں پیش کیا جانے والا ماحول، جہاں پر کہانی اور اس سے متعلق واقعات یا حادثات ہوتے ہیں۔ دوسرا طریقہ یہ ہوسکتا ہے کہ فلم کی تھیم (Theme) یا Topic کو بنیاد بنا کر اس کو تقسیم کیا جائے۔ تیسرے میں فلم کے موڈ (Mood) یا فلم کی جذباتی ٹون کو بنیاد بنایا جاتا ہے۔ چوتھا بنیاد فلم کی شکل ہے یعنی فلم وائڈ اسکرین ہے 35 یا 16MM، اس کے علاوہ فلم جونر (Ganre) کو پرکھنے کا ایک طریقہ اور ہے Target Audience یعنی فلم ناظرین کے کس گروہ کو ذہن میں رکھ کر بنائی گئی ہے۔

جونر کی پہچان اس کی طرز کے بنیاد پر بھی کی جاسکتی ہے اس محل میں ہمیں فلم کے پلاٹ کی بناوٹ، منظروں کی ڈیزائن، روشنی کا اہتمام وسینماٹوگرافی اور اداکاری وغیرہ پر غور کرنا چاہیے۔ اس کے علاوہ فلم کی خیالی بنیاد پر بھی جونر کی پہچان ممکن ہے۔

فلموں میں استعمال ہونے والے جونر مندرجہ ذیل ہیں۔

(i) ایکشن (Action): ایکشن فلموں کی کہانی میں اکثر لڑائی، مقابلہ، بچاؤ، فیصلہ کن مرحلہ (سیلاب، دھماکا، قدرتی، فطری مصیبت، آگ وغیرہ) قابل دید واقعات کی بھرمار ہوتی ہے۔ ساتھ ہی ساتھ ایسی فلموں میں مسلسل جذبات، رفتار اور جواں مردی ہوتی ہے۔ ایکشن فلموں کی زیادہ تر کہانیوں میں ایک اچھے آدمی کی لڑائی برے آدمی سے ہوتی ہے۔ یہ ساری چیزیں ناظرین کی فراریت کے لیے ہوتی ہے

۔جیمس بانڈ کی خیالی صورت گری، جاسوسی سریز اور مارشل آرٹ کی فلمیں اسی زمرے میں آتی ہیں۔ایکشن فلموں سے متعلق اپنے رائے کا اظہار کرتے ہوئے دنیش شری نیت لکھتے ہیں۔

"تشدد سے بھری فلمیں ہندی سینما یا ہندوستانی سینما کی ہی خاص میڈیم نہیں ہے دنیا بھر کے سینما کا یہ صدا بہار اور مقبول میڈیم ہے۔تشدد سے بھرا اداکار منفی معنی اجاگر کرتا ہے۔یہی وجہ ہے کہ ایسی فلموں کو ایکشن فلمیں بھی کہا جاتا ہے یہاں ایکشن کا مطلب بھی مار دھاڑ اور تشدد سے ہی ہے ۔لیکن ایکشن اس میں کچھ نئے معنی جوڑ دیتا ہے۔مثلاً ایسی فلمیں جن میں واقعات سے بھری ہوتی ہے، کہانی تیز رفتار سے چلتی ہے اور جن میں کرداروں کے اندرونی ٹکراہٹ اور جذباتی جدوجہد پر کم زور رہتا ہے ایکشن فلمیں کہیں جاتیں ہیں۔اس طرح ایکشن یا تشدد سے بھری فلمیں بھی ملزم واقعات سے کہانی کا تانہ بانہ بنا جاتا ہے۔چوری۔ڈکیتی گھوس کھوری، تسکری، قتل، زنا بالجبر، ملک کے خلاف سازش وغیرہ ایسے جرم ہیں جنھیں فلم کا مرکزی مدعا بنایا جاتا ہے۔ایکشن فلموں میں تشدد منظروں کی اہمیت رہتی ہے تلوار، چاقو **Revolver** جیسے ہتھیاروں کا کھل کر استعمال ہوتا ہے اگر اور کچھ نہیں تو آپس میں گھونسا بازی اور اٹھا پٹک اور گھوڑوں اور کاروں کی **Chasing** کے منظر ایکشن فلموں کے ضروری حصے ہوتے ہیں۔عام طور پر گناہ کرنے والے کردار فلموں کے **villain** ہوتے ہیں اور ان کے خلاف لڑنے والے فلم کے ہیرو۔"(۶۵)

اس طرح ایکشن سے متعلق یہ کہا جاسکتا ہے کہ ایسی فلموں میں تشدد بھرا ہوا رہتا ہے۔اس میں اداکاروں کے ذریعے منفی معنی کو اجاگر کیا جاتا ہے۔اس کے علاوہ اس میں واقعات کی بھرمار ہوتی ہے۔ایسی فلموں میں تلوار، چاقو، گولی، بندوق کا خوب استعمال ہوتا ہے اس کے علاوہ جو سب سے اہم ہوتا ہے اس میں گھوڑوں اور کاروں کی **Chasing** کے منظر ضرور ہوتے ہیں۔دنیا کے تمام فلم انڈسٹری میں ایکشن فلمیں بنتی ہیں۔

<u>(II) ایڈونچر (Adventure)</u>: ایڈونچر فلمیں اکثر مزے دار کہانیوں پر مبنی ہوتی ہیں۔اس کے نئے تجربات سے کردار کے اندر قابلیت پیدا ہوتی ہے۔ان فلموں کے واقعات تھوڑے ڈراؤنے اور رونگٹے کھڑے کرنے والے ہوتے ہیں۔ایسی فلموں کو شوٹ کرنے کے لئے زیادہ تر جنگل، کالی اندھیری رات، ویرانی حویلی، خطرناک سمندر وغیرہ جیسے لوکیشن کا انتخاب کیا جاتا ہے۔

<u>(III) کامیڈی (Comedy)</u>: کامیڈی فلموں کا پلاٹ دل کی کسی کیفیت سے جڑا ہوا ہوتا ہے جو ہمیں لطف اندوز اور ہنسانے کے لیے استعمال ہوتا ہے ایسی فلموں میں ناظرین کو ہنسانے کے لیے زبان، حرکات وسکنات، رشتے داری کردار، مکالموں وغیرہ کی مدد لی جاتی ہے۔کامیڈی فلموں کے پلاٹ کئی قسم کے ہوسکتے ہیں جو ہمیں لطف اندوز اور ہنسنے پر مجبور کرتے ہیں۔مثلاً عملی لطیفوں پر مبنی مذاق، رومانی مذاق، سیاہ مذاق وغیرہ

<u>(iv) کرائم (Crime)</u>: ایسی فلموں کا تانہ بانہ بدی کی طرف مائل مجرم، بے رحم انسان، بینک لوٹنے والے، مافیا، غنڈہ یا بے رحم مجرم جو قانون کو توڑنا، جھوٹ اور قتل کرنا سکھاتا ہے وغیرہ کے آس پاس بنا ہوتا ہے۔ایسی فلموں کی کہانیاں جرم کو ایک خاص اور مختلف اسٹائل میں بیان کرتی ہیں۔عام طور پر ان فلموں کا فوکس کچھ کرداروں پر ہوتا ہے جن کے ارد گرد غنڈہ اور مافیا ہوتا ہے۔دنیش شری نیت کا ایک پیراگراف

ملاحظہ ہو:

''ان فلموں کی کہانی اکثر مجرم اور قانون انتظامیہ کے اردگرد گھومتی ہے۔ایک کرائم فلم اپنے آپ میں ایک جونر ہونے کے ساتھ ساتھ کسی بھی جونر کا حصہ ہوسکتی ہے۔کرائم فلموں کا جونر دراصل اس کے سب۔جونر کی مطالعے کے بعد سمجھا جاسکتا ہے امریکہ اور یورپین سینما نے جرم کی کہانیوں کو کہنے کی اپنی ایک خاص اسٹائل ایجاد کی ہے کہانی کہنے کے یہ خاص انداز آنے والے دنوں میں ایشیا کے ساتھ ساری دنیا میں مقبول ہوئے اور جرم کی کہانیوں کو بیان کرنے کے اس خاص انداز کو اپنایا گیا۔''(٦٦)

اس نکات کی روشنی میں ایسی فلموں کی کہانی اکثر مجرم اور قانون کے آس۔پاس گھومتی ہے۔ایسی فلموں میں جرم کو ایک خاص انداز سے دکھا کر ناظرین کو تعجب میں ڈال دیتا ہے۔امریکن اور یوروپین مما لک میں کرائم سے متعلق ایسی فلمیں بنتی ہیں جہاں تک ایک عام کی رسائی ممکن نہیں۔یہی وجہ ہے کہ فلم کا یہ جونر بہت کامیاب ہے۔

(v) ڈراما (Drama): اس زمرے میں آنے والی فلموں کے پلاٹ سنجیدہ کردار، حقیقی زندگی سے جڑے واقعات اور بات چیت یعنی مکالموں کے ذریعے کہانی آگے بڑھتے ہے اکثر ایسی فلموں میں خاص تاثر اور کامیڈی کا خیال رکھا جاتا ہے۔اس جونر یعنی ڈراما پر دنیا میں سب سے زیادہ فلمیں تخلیق کی جاتی ہیں۔

(vi) تاریخی (Historical): تاریخی فلموں کے لیے ماضی کی طرف جانے کی ضرورت ہوتی ہے اور تحقیق کر کے اس خاص عہد کو فلم میں دکھانا ہوتا ہے۔تاریخی فلموں کی کہانی کا سیٹوم ڈراما، تاریخی ڈراما، جنگی ڈراما، قدیم زمانہ وغیرہ کسی پر بھی مبنی کر سکتا ہے۔ایسی فلموں کا Production cost بہت زیادہ ہوتا ہے، وقت کی بہت درکار ہوتی ہے۔سیٹ، کاسٹیوم، میک اپ وغیرہ بہت مہنگے ہوتے ہیں ایسی فلمیں صرف تاریخی واقعات پر مبنی ہوتی ہے اس میں تخیل کا کوئی دخل نہیں ہوتا۔

(vii) ہارر (Horror): ایسی فلموں کی کہانی کسی شخص کے بڑے کاموں کی وجہ سے معافی مانگنے اور کسی کو ڈرانے کے زیادہ قریب ہوتی ہے۔ان فلموں کے مناظر ڈراونے، بھیانک ہوتے ہیں لیکن اس کی وجہ مسحور اور تفریحی ہوتی ہے۔ایسی فلموں کا کوئی خاص مقصد نہیں ہوتا ہے لیکن یہ ناظرین کو سینما ہال تک لانے میں پوری طرح سے کامیاب ہیں۔ایسی فلموں میں پروڈیوسر پیسہ لگانے سے نہیں گھبراتے۔ہارر جونر سے متعلق دنیش شری نیت کا ایک پیراگراف ملاحظہ فرمائیں:

''عام طور پر ان فلموں میں تشدد اور خون۔خرابہ دکھا کر ڈر پیدا کیا جاتا ہے۔عام طور پر ان فلموں کا مقصد ناظرین کو چوکانا ہوتا ہے۔تعجب کی بات ہے کہ ان فلموں میں ان کے پروڈیوسرس کو زبردست کمائی ہوتی ہے تشدد اور جنس کے میل سے بنی فلموں کو torcher porn کی زمرے میں رکھا گیا ہے۔

جہاں عام ہارر فلمیں کسی انجانے ڈر یا انہونی یا غیر یقینی تشدد سے ڈر کا ماحول پیدا کرتے ہیں۔چھوٹے تفصیل کے ساتھ خون خرابے کے منظر دکھانے کا رواج ہالی ووڈ میں 1916 میں ڈی ڈبلیو گریفتھ کی فلم Intolarence کے ساتھ ہی شروع ہو گیا تھا۔بعد میں Italian سینما میں

خون خرابہ سے بھری فلموں کی ایک لہر وجود میں آئی۔ جس نے آگے چل کر دوسرے مغربی ملکوں کے سینما پر اثر ڈالا۔۔۔۔ یہ فلمیں چھوٹے بجٹ کی اور نئے اداکاروں کو لے کر بنائی گئی بی گریڈ فلمیں ہوتی ہیں۔ ان کا مقصد کسی دلچسپی کو ترقی دینا نہیں بلکہ تشدد اور جنس کے طرف لوگوں کے من میں چھپی خواہش کو جگانا ہوتا ہے۔"(٦٧)

ہارر فلم کے بارے میں مجموعی طور پر یہ کہا جا سکتا ہے ہارر فلموں کی کہانی چاہیے کوئی بھی ہو ان کا مقصد ڈرانا ہوتا ہے۔ لوکیشن، جنگل، رات، حویلی، سنسان جگہ ہوتا ہے تا کہ لوگ آسانی سے ڈر سکے۔ اس کے علاوہ اس میں Adult سین بھی ہوتے ہیں۔ غرض اس میں ہر وہ مسالہ ہوتا ہے۔ جس سے ناظرین اس کو دیکھنے کے لیے بے چین ہو جائیں۔ ناظرین کی اس رجحان کی وجہ سے پروڈیوسر ایسی فلموں میں پیسے لگاتے ہوئے نہیں گھبراتے ہیں۔

(viii) موسیقی (Musical): فلموں میں موسیقی کا خاص مقام ہے۔ اگر ایسے میں موسیقی پر مبنی کوئی فلم بن رہی ہو تو عام ناظرین کی توقعات اس سے بڑھ جاتی ہے۔ وہ اس فلم سے محظوظ ہوئے بغیر نہیں رہ سکتا ہے۔ ایسی فلموں میں سروں کی بندھی ہوئی ترتیب کو خصوصی طور پر نمایاں کیا جاتا ہے۔ موسیقی فلمیں موسیقی، گیت، رقص وغیرہ پر مبنی ہوتی ہے۔

(ix) سائنس فکشن (Science Fiction): سائنس فکشن فلمیں اکثر سائنسی حقیقت یا تخیل پر مبنی ہوتی ہے۔ جو اداکار Alience، عبرت آمیز سیارہ، نامکمل جستجو، غیر معمولی مقاموں، اہم تاریک، غیر واضح غنڈوں یا ناواقف طاقتوں، غیر معمولی عجب الخلقت جانوروں اور پودوں وغیرہ سے مکمل ہوتا ہے۔ بڑا سائنس داں اس کو پیدا کرتا ہے تباہی کے لیے یا کبھی کبھی یہ غلط تجربات کا بھی نتیجہ ہوتا ہے۔ سائنس فکشن فلمیں اکثر تکنیکی طاقتوں کو جو برباد کرتی ہے انسانی زندگی اور یہ خاص کر اس وقت ہوتا ہے جب تکنیک انسانی شکل اختیار کر لیتی ہیں۔ اس سے متعلق دنیش شری نیت کے الفاظ یوں ہیں:

> "سائنس فکشن فلموں کا چلن سینما کی شروعاتی دور سے ہی دیکھا جا سکتا ہے۔۔۔ عام طور پر سائنس فکشن میں سائنس سے جڑے ہوئے موضوعات کو اٹھایا جاتا ہے۔ جو عام طور پر Science پر مبنی تخیل ہوتی ہے اور جن کا وجود مستقل میں چھپا ہوا ہوتا ہے جیسے Alians، دور Galaxy میں زندگی، وقت سے الٹ سفر یا مستقبل کے زندگی کی عکاسی"(٦٨)

مندرجہ بالا باتوں کی روشنی میں سائنس فکشن سے متعلق یہ کہا جا سکتا ہے کہ اکثر ایسی فلموں کی کہانی سائنسی حقیقت یا تخیل پر مبنی ہوتی ہے۔ ایسی فلموں میں تکنیک ہمیشہ انسانی شکل اختیار کر تباہی و بربادی کا ذریعہ بنتا ہے۔

(x) جنگ (War): ایسی فلموں کا موضوع خوف اور دل کو دہلا دینے والی جنگیں ہوتی ہیں۔ جنگی فلموں میں اصلیت کا مقابلہ دکھایا جاتا ہے۔ جس کو بڑے میدان میں شوٹ کیا جاتا ہے۔ جنگ سے متعلق فلموں میں ہونے والی لڑائی میدان، پانی اور جہاز وغیرہ میں کہیں بھی ہو سکتی ہے۔ جنگی فلموں سے متعلق دنیش شری نیت لکھتے ہیں:

> "جنگی فلموں میں عام طور پر آرمی، ایرفورس یا نیوی کے جنگ کو دکھایا جاتا ہے۔ یا پھر سپاہی کی زندگی یا ان سے جڑے واقعات پر مبنی ہوتی ہے۔ ان فلموں کی بنیاد کسی سچے تاریخی واقعات یا Shoulder Training یا پھر تخیلی بھی ہو سکتا ہے۔ انھیں فکشن ڈاکو ڈرامہ یا

Biographical انداز میں پیش کیا جاتا ہے ان جونر کا ایک سب۔جونر بھی ہے جسے
Anti-war سینما کہتے ہیں۔اس طرح کی فلموں کا چلن دوسرے جنگ عظیم کے بعد سے
دیکھنے کو ملتا ہے ان فلموں میں اکثر جنگ کی تباہی و بربادی اور اس سے ہونے والی تباہی دکھائی
جاتی ہے۔ان فلموں کا سیاسی اور خیالی بنیاد جنگ کے خلاف تنقید کرنا ہوتا ہے۔''(۶۹)

کل ملا کر جنگی فلموں سے متعلق یہ کہا جاسکتا ہے کہ جنگی فلموں کا موضوع خوف اور دل کو دہلا دینے والا ہوتا ہے۔جنگ سے متعلق فلموں کا موضوع یا تو لڑائی، پانی یا جہاز وغیرہ میں سے ہوتا ہے۔جنگی فلموں کو بایو گرافیکل یا ڈاکوڈراما انداز میں پیش کیا جاتا ہے۔ایسی فلمیں بنانے کا مقصد صرف ناظرین کا بڑے پیمانے پر صرف تفریح نہیں ہوتا ہے بلکہ اس کے ذریعے جنگ کے خلاف تنقید کرنا بھی ہوتا ہے۔

(xi) وسٹرن (Western): اس جونر کو ہالی ووڈ نے تعارف کروایا ہے۔ان فلموں کی کہانی 'گن فائٹر' کہلانے والے جانباز کے ارد گرد گھومتی ہے ان فلموں میں میکسیکو کے وسیع ریگستان یا امریکہ کے پتھریلی چٹانوں والی بڑی لوکیشن کے بیچ شاندار ایکشن منظر ہوتے ہی تھے اکثر کہانیاں نیٹو امریکہ کے گاؤں یا پھر ایک چھوٹے سے قصبے کے ارد گرد گھومتی ہے۔عام طور پر ان قصبوں میں ایک چھوٹا سا سیلون (Saloon) نظر آتا تھا ایک جنرل اسٹور اور جیل ہوتا ہے وسٹرن جونر کے بارے میں دنیش شری نیت لکھتے ہیں۔

''۱۸۶۵ء میں امریکی گھریلو جنگ سے لے کر ۱۸۹۰ کے درمیان Old west کی کہانیوں کہنے
والا سینما بے حد پاپولر ہوا اور Western سینما کے نام سے پوری دنیا میں جانا جانے لگا۔اس
میں gun-fighter cowboy کہلانے والے گھومکر بہادر ہیرو کی کہانیاں ہوتی تھیں جن
کی ایک خاص پوشاک ہوتی تھی سر پر ہیٹ اور کمر میں پستول لٹکائے وہ اکثر اپنے گھوڑے کے
ساتھ بنجارہ زندگی جیتے تھے۔ان فلموں میں خودکی عزت اور ترک کے جذبہ کو دکھایا جاتا تھا۔ان
فلموں میں ایک ایسے سماج کی عکاسی نظر آتی ہے۔جس کی بنیاد میں خودکی عزت کا جذبہ چھپا ہے۔
ان فلموں میں ذاتی مخالفت اکیلے بھٹکتے ہیرو اور ایک بے بس سی قانون انتظامیہ نظر آتی ہے۔
وسٹرن فلموں میں عام طور پر اخلاقی کہانی کے ارد گرد سارا تانہ بانہ بنا جاتا ہے۔''(۷۰)

اس طرح فلم کے وسٹرن جونر کے بارے میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ وسٹرن جونر کی فلموں کو تعارف کروانے کا کریڈٹ ہالی ووڈ کو جاتا ہے۔اس میں گھومکر کاؤبوائے گن فائٹر کہلانے والے ہیرو کی کہانیاں ہوتی ہیں۔وسٹرن فلمیں اپنے الگ انداز کی کہانیوں کو خاص انداز سے کہے جانے کے لیے جانی جاتی ہے۔ایسی فلموں میں قانون انتظامیہ پر بھی تنقید کی جاتی ہے۔

(xii) تھریلر (thrillar): تھریلر کے معنی ہوتے ہیں جوش پیدا کرنے والا۔تھریلر جونر سے متعلق فلمیں کئی Sub-Genre میں بنتی ہیں۔مثلاً کانسپیرسی تھریلر، کرائم تھریلر، ڈیجاسٹر تھریلر، لیگل تھریلر، مدیکل تھریلر، مسٹری تھریلر، پالیٹکل تھریلر وغیرہ
'نفسیاتی تھریلر' عام طور پر نفسیات میں چھپے کرداروں کے ارد گرد جوش کا تانہ بانہ بنتا ہے۔الفریڈ ہچکاک کو اس Sub-Genre کی فلمیں بنانے میں مہارت حاصل تھی۔ان کی فلم Strange on a Train اور psycho کو اس زمرے میں رکھا جاسکتا ہے۔تھریلر سے متعلق دنیش شری بنت کا ایک پیراگراف ملاحظہ فرمائیں:

''یہ بھی ایک تفصیلی جونر ہے جس کا مطلب Suspence تناؤ اور اشتعال پیدا کرنے والے کہانی

thrillar کے Sub-gonre ،Psychological ،Crime سے ہے
thrillarوغیرہ کا ذکر کیا جاسکتا ہے ہچکاک کی فلمیں تھریلر کا سب سے بہترین مثال ہے۔
انہوں نے اپنی بندھی ہوئی اسکرین پلے اور شاندار ہدایت کاری سے ایسی فلموں کا تخلیق کیا جن
میں ناظرین آخر تک اپنی کرسی سے چپکے رہتے تھے۔اور ان کے لیے یہ اندازہ لگانا مشکل رہتا تھا
کہ آگے کیا ہونے والا ہے۔
عام طور پر ایک Suspunce فلم میں جہاں گنہگار کا پتہ لگانا مشکل ہوتا ہے تھریلر میں عام طور پر
گنہگار کی پہچان اجاگر رہتی ہے۔Suspence فلم راز کا پردہ فاش ہونے کے ساتھ ختم ہوتی ہے
مگر تھریلر میں انہونی اور غیر ضروری واقعات کی Series میں الجھے ہیرو کی جیت بھی دکھائی ہوتی
ہے کل ملا کر ایک جملے میں تھریلر کے بارے میں کہا جاسکتا ہے کہ اس کی پہچان موضوع سے زیادہ
موضوع کے اپنے Approach سے ہوتی ہے۔"(۷۱)

اس نکات کی روشنی میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ ہالی ووڈ میں الفریڈ ہچکاک کو تھریلر کی ہی ایک قسم نفسیاتی تھریلر کی فلمیں بنانے پر مہارت حاصل تھی Suspance فلموں میں جہاں گنہگار کا پتہ لگانا ہوتا ہے۔اس میں ٹھیک اس سے الٹ اس میں گنہگار کی پہچان اجاگر رہتی ہے اور اس جونر کے فلم کے آخر میں ہیرو کی جیت دکھائی جاتی ہے۔

<u>(xiii) مصیبت(Disaster)</u>:ایسی فلموں میں زیادہ تر قدرتی چیزوں سے پہنچنے والے نقصانات کا ذکر ہوتا ہے۔جس میں انسانی زندگی کو بھی خطرہ ہوسکتا ہے یا خطرہ ہے جیسی چیزیں دکھائی جاتی ہیں اور پھر ان سے باہر نکلنے/بچنے کے بارے میں بھی ذکر کیا گیا ہوتا ہے۔
ان فلموں کی کامیابی کا راز صرف تباہی کا وسیع پیمانے پر تصویر کشی نہیں ہوتی بلکہ اس تباہی کے اردگرد بنی ہوئی بے حد کسی ہوئی اسکرپٹ ناظرین کو باندھے رکھتی ہے۔یہ اکثر کسی Best Sellar ناول پر مبنی ہوتی ہے جو اس کے کامیابی کی دلیل ہے۔اس سے متعلق دنیش شری نیت لکھتے ہیں۔

"Disaster فلموں کا جونر مقبول ہوا ۱۹۷۰ء میں آئی فلم Airport سے اس کے بعد اس طرح
کے کئی پلاٹ سامنے آئے جن میں کہیں مصیبت میں پھنسے لوگوں کا عکاسکیا جاتا تھا۔اور ان کے
لیے جدوجہد کے بعد اس مصیبت سے ابرتے ہوئے دکھایا جاتا تھا۔اسّی کے دہائی میں اس طرح
کی فلمیں بہت مقبول ہوئیں اور Earthquake, The posaiden Adventure
اور The towering inforno جیسی فلمیں آئیں،جن میں باڑھ،زلزلے اور ایک اونچی
عمارت میں لگی آگ میں پھنسے لوگوں کی عکاسی کی گئی تھی۔"(۷۲)

کل ملا کر اس کے بارے میں کہا جاسکتا ہے کہ اس جونر کے فلموں کی شروعات ۱۹۶۰ کے آس پاس مانا جاتا ہے۔ایسی فلموں میں اکثر قدرتی مصیبت مثلاً باڑھ،زلزلے اور اونچی عمارت میں لگے آگ وغیرہ سے پہنچنے والے نقصانات کا ذکر ہوتا ہے۔اس میں صرف خطرہ ہی نہیں دکھایا جاتا ہے بلکہ اس سے باہر نکلنے کے طریقے بھی بتائے جاتے ہیں۔

<u>مونسٹر(Monster)</u>:ایسی فلموں کی کہانی اکثر عجیب الخلقت جانور یا پودوں کی ہوتی ہے جو اپنے طریقے سے انسانوں کو نقصان پہنچانے

کا کام کرتے ہیں اور پھر جانور اور انسان کے درمیان جدوجہد دکھائی جاتی ہے دنیش شری نیت ایک پیراگراف ملاحظہ فرمائیں:

''اس طرح کی فلموں میں انسان اور کسی دیو کی طرح کا آدمی کے درمیان جدوجہد Z دیکھنے کو ملتا ہے ہالی ووڈ کی بنی فلموں میں 'کنگ کانگ' اور 'گاڈ ضلع' اس کی سب سے بہترین مثالیں ہیں۔ ان فلموں کا مزاج کچھ بھی ہوسکتا ہے وہ ہارر فلموں کی category میں آسکتے ہیں سائنس فکشن یا پھر عام فلم بھی ہوسکتی ہے۔ بنیاد میں ایک تخیلی آدمی کی موجودگی ہوتی ہے جو عام زندگی میں دیکھنے کو نہیں ملتا ہے اکثر یہ ایک آدمی ہوتا ہے مگر بہت سی فلموں میں انھیں ایک سے زیادہ بھی دکھایا جاتا ہے۔

عام طور پر ان دیو کی طرح کا آدمی کو ایک villain کی طرح پیش کیا جاتا ہے مگر یہ کئی بار ایک بیٹا پھر کی طرح سامنے آتے ہیں انسانی حالات پر ایک تنقید بن جاتے ہیں۔''(۷۳)

مندرجہ بالا میں بیان کی گئی باتوں سے یہ نتیجہ اخذ کیا جاسکتا ہے کہ مونسٹر فلموں میں اکثر عجیب الخلقت جانور یا پودوں اور انسان کے درمیان کے جدوجہد کو موضوع بنایا جاتا ہے، ایسی فلموں میں کئی فلموں کے جونر شامل ہوتے ہیں۔ عام طور پر اس عجیب الخلقت جانور کو غنڈن کی شکل پیش کیا جاتا ہے۔

<u>(xv) سپر مین(Super man)</u>: سپر مین امریکن پاپولر کلچر کا ایک حصہ ہے جو تقریباً ساری دنیا میں مقبول ہے۔ یہ خاص طور سے ہالی ووڈ میں بننے والا جونر ہے۔ وہاں کے پروڈیوسر اسے محفوظ Project مانتے ہیں اور ایسی فلموں پر پیسہ لگانے سے نہیں کتراتے۔ امریکہ میں سپر ہیرو پر بننے والی اہم فلمیں 'سپر مین' 'بیٹ مین' اور 'اسپائڈر مین' ہیں۔ ان فلموں کے کردار امریکہ اور یوروپ کے علاوہ ایشیائی ممالک میں اتنے ہی مقبول ہیں جتنے ہالی ووڈ میں۔ ان super Man کی شروعات امریکن کامک بک کے ذریعے ہوئی تھی۔ اس سے متعلق دنیش شری نیت لکھتے ہیں:

''سپر ہیرو کی تخیل کے پیچھے کسی بھی سماج کے مجموعی تحت الشعور کے کئی اجزاء ایک ساتھ کام کرتے ہیں۔ عام طور پر ان کی ماننے کے پیچھے قدیم سپر ہیرو لوک کتھاؤں کے ہیرو اور تاریخ کے کچھ پوشیدہ ہیروز کی کردار/شخصیت کام کرتی ہے۔ مغرب کے پاپولر کلچر میں سپر ہیرو اتنا تفصیل ہو چکا ہے کہ اس کے بھی کئی حصے بن چکے ہیں ایک طرف سپر مین اور اسپائڈر مین جیسے ہیرو ہیں جن کے پاس غیر معمولی انسانی طاقتیں ہیں ان طاقتوں کے حاصل کرنے کی الگ الگ کہانیاں ہیں۔ مثلاً سوپر مین کے پاس اس لئے غیر معمولی طاقتیں ہیں کیونکہ وہ اس دنیا کا رہنے والا نہیں ہے وہ کرپٹان Galaxy سے آیا ہے۔ اور یہاں پر سورج کی روشنی اور کمکشش ثقل Z اسے غیر معمولی طاقتوں کا مالک بناتا ہے وہیں اسپائڈر مین ایک سائنس Experiment کے دوران Radioactivity سے متاثر مکڑی کے کاٹنے کی وجہ سے غیر معمولی طاقتیں حاصل کرتا ہے۔''(۷۴)

اس نکات کی روشنی میں کہا جاسکتا ہے کہ اس جونر کے تخلیق کی بنیاد میں قدیم، لوک کتھا اور تاریخ کے سوپر ہیرو کی شخصیت کام کر رہی

ہوتی ہے۔ جونر سوپر میں کو امریکی پاپولر کلچر کا حصہ مانا گیا ہے۔ ایسی فلموں کے ناظرین ہر عمر کے ہوتے ہیں جو اسے دلچسپی سے دیکھتے ہیں اس لیے اس کو سب سے محفوظ Project مانا جاتا ہے۔

<u>**Apocyliptic**:</u> ان فلموں میں اکثر نیوکلیئر جنگ، پلیگ یا کسی Virus کے چلتے سماج کی تباہی و بربادی دکھائی جاتی ہے۔ اس کے علاوہ ان فلموں میں عام طور پر دنیا کے خاتمے کے کسی مشہور Myth کو موضوع بنایا جاتا ہے اکثر ان کے ہیرو یا کسی کردار کو دنیا کی تباہی کا پہلے سے خدشہ ہوتا ہے مگر اس کے خطرے کی اطلاع کو لوگ مذاق میں ٹال دیتے ہیں اور اس کا کہا ہوا سچ ثابت ہوتا ہے۔ فلم کا اختتام عام طور پر اس تباہی کے گزر جانے اور دوبارہ زندگی کو جینے کے ساتھ ہوتا ہے۔ دنیش شری نیت کا ایک پیراگراف ملاحظہ فرمائیں:

> ''سینما کی یہ دھارا انسانی ذاتی یا زمین پر اچانک آئے کسی مصیبت کی کہانی بیان کرتا ہے۔ فلم میں کسی انجانی مصیبت کو لے کر انسان کی مجموعی تحت الشعور میں چھپے ڈر کو اجاگر کرتی ہے عام طور پر ان فلموں کو یقینی بنانے کے لیے تباہی کا سارا کھیل مستقبل کے کسی وقت میں تخلیق کیا جاتا ہے جس کی حال سے ایک دوری ہوتی ہے ان فلموں کے تخلیق میں Galaxy کے خاتمے جیسی Casmological theory سے لے کر سونامی، جوالا مکھیوں کا پھٹنا Enviroment کے آنے والے خطرے، برف کی بارش کی واپسی اور تہذیب کے بلند اور پست جیسے تاریخی اصول تک کا سہارا لیا جاتا ہے۔ حالانکہ عام طور پر یہ فلمیں مصیبت کے وقت انسان کے حوصلے اور ہر طرح کے مصیبت کا سامنا کر سکنے کے اس کے اخلاقی قوت کی تعریف کرتی ہے۔ ان کا خاتمہ ہمیشہ کسی نہ کسی اثبات کے ساتھ ہوتا ہے۔''(۷۵)

اس جونر سے متعلق یہ کہا جا سکتا ہے کہ اس کا زیادہ تر موضوع کوئی ایسی چیز ہوتی ہے جس سے دنیا کے خاتمے کا اندیشہ ہونے لگتا ہے۔ یہ متھ ہونے کے ساتھ ساتھ حقیقت بھی ہو سکتی ہے۔ ایسی فلموں کا اختتام تباہی کے گزر جانے کے بعد دوبارہ زندگی جینے سے ہوتا ہے۔ اس میں اس مصیبت کا سامنا کر سکنے کے لیے انسان کی تعریف کی جاتی ہے۔

<u>**Dystopian**:</u> اس زمرے میں آنے والی فلموں میں عام طور پر ایک ایسے مستقبل کی کہانی کہی جاتی ہے جہاں انسانی زندگی ایک مشکل دور سے گزر رہی ہوتی ہے۔ ایسی فلموں میں سیاسی سوچ کافی واضح طور پر سامنے آتی ہے۔ ان مستقبل کو پیش کرنے کے طریقے بھی مختلف ہوتے ہیں۔ دنیش شری نیت کا ایک پیراگراف ملاحظہ فرمائیں:

> ''یہ ایک مشکل وقت کی غیر معمولی کہانی کو لے کر چلتا ہے۔ عام طور پر یہ ایک ایسے مستقبل کی تخیل ہوتی ہے جہاں انسانی تہذیب ایک مشکل دور سے گزر رہی ہوتی ہے۔ موجودہ وقت کا خدشہ یا برائیاں اپنے تصادم پر نظر آتی ہیں۔ یہ خدشہ کچھ بھی ہو سکتا ہے جنگ، Pollution کی انتہا، سیاسی تاناشاہی، یا سماج میں پیدا ہو رہی تشدد اس لحاظ سے Dystopian فلمیں پاپولر کلچر کا حصہ ہوتے ہوئے بھی سماج میں ایک آگاہی پیدا کرتی ہے، تیزی سے ہمارے سماج میں پنپ رہی ان برائیوں کے خلاف جنھیں ہم نظر انداز کرتے جاتے ہیں۔''(۷۶)

اس جونر سے متعلق یہ کہا جا سکتا ہے کہ ایسی فلموں کے بنانے والے زیادہ تر سائنس سے جڑے مفکر ہوتے ہیں یا انھیں یہ احساس

ہو جاتا ہے کہ کوئی ایسی چیز جس کا مستقبل میں بڑا نقصان ہونے والا ہے۔ جہاں انسانی زندگی ایک مشکل دور سے گزر رہی ہوتی ہے۔ایسی فلموں کی مدد سے سماج میں آگاہی پیدا کی جاتی ہے ہمارے سماج میں پیدا ہو رہی ہے جنھیں ہم اکثر نظر انداز کرتے جا رہے ہیں۔

کل ملا کر جونر کے بارے میں یہ بات سامنے آتی ہے کہ جونر کا تعلق فلم کے خیال سے ہوتا ہے۔اور سلسلے کے تحت ان کو سترہ مختلف قسموں میں تقسیم کیا گیا ہے۔لیکن اس کے باوجود بہت ساری ایسی فلمیں بھی بنتی ہیں جن میں ۳۔۲ جونر کی لذت رہتی ہے۔ ایسا اس لئے کیا جاتا ہے کہ ناظرین ایک ہی جونر سے خشک نہ ہو جائیں۔فلم بناتے وقت جونر کا خیال اس لئے بھی رکھا جاتا ہے کہ ناظرین کی شمولیت اس میں زیادہ سے زیادہ ہو سکے جونر نے فلم انڈسٹیری میں اپنا ایسا مضبوط مقام بنالیا ہے کہ اب لوگ فلم دیکھنے جانے سے پہلے جونر کو بھی دیکھتے ہیں۔یعنی جونر نے فلم ناظرین کو کئی خانوں میں بانٹ دیا ہے۔

<u>فلموں کی زبان(**Language of Film**):</u>

فلم سے متعلق زبان پر بحث دو معنی میں کی جا سکتی ہے۔ایک فلم کی اپنی زبان جسے ہم سینمائی زبان کہہ سکتے ہیں اور دوسرا فلموں میں زبان کا استعمال جو مکالمہ اور مناظر کی تفصیل دونوں شکلوں میں ہوتا ہے۔سینما کی پہچان اس کی اپنی زبان سے بھی ہوتی ہے اور کسی حلقہ خاص کی زبان کی بنیاد پر بھی ہوتی ہے۔مثلاً ہندی سینما، انگریزی سینما، فرنچ سینما وغیرہ سینما کی مرکزی پہچان اس کے بصری میڈیم ہونے میں ہے۔آواز کا استعمال کئی شکلوں میں ہوتا ہے کرداروں کے مکالموں کے روپ میں، منظروں کی تفصیل کے روپ میں اور ماحول کو دوبارہ بنائے رکھنے کے لیے استعمال آوازوں کے روپ میں۔فلم میں دکھائے جانے والا کوئی بھی منظر بغیر آواز کے نہیں ہوتا ہے۔اگر اس کو حقیقت ڈھنگ سے پیش کیا جاتا ہے تو اس میں پوشیدہ آوازوں کا استعمال کیا جانا ضروری ہے اور فلم ساز ایسا کرتے بھی ہیں۔لیکن اتنا ہی کافی نہیں ہوتا۔فلم میں چل رہی کہانی جن منظر میں ناظرین کے سامنے آتی ہیں اس کا مکمل اثر منظر اور مکالمہ سے نہیں ظاہر کیا جا سکتا ہے اس کے لئے فلم ساز پس منظر میں موسیقی کا استعمال کرتا ہے اداسی، خوشی، تھکان، غم، غصہ، ڈر وغیرہ مختلف جذباتی حالات کو صرف اداکاری کے ذریعے ظاہر نہیں کیا جا سکتا ہے اور اس کے ساتھ جب ایک خاص طرح کی موسیقی جڑ جاتی ہے تو اثر کئی گنا بڑھ جاتی ہے۔

فلم میڈیم کو سمجھنے کی مندرجہ بالا بنیادی باتیں ہی سمجھنا کافی نہیں ہے۔فلم میں زبان کا استعمال دوسری بہت سی باتوں سے متاثر ہوتی ہے۔سینمائی تکنیک میں ہونے والی تبدیلی، فلم سازوں کو ناظرین کی بدلتی حس اور دلچسپی، سماجی حقیقت میں ہونے والی تبدیلی سینمائی زبان اور سینما میں زبان دونوں میں تبدیلی کے لیے فلم سازوں کو آمادہ کرتی ہے۔

یہ تو باتیں ہوئیں سینمائی زبان کی اب بات کرتے ہیں سینما میں استعمال ہونے والے زبان کی۔ ہندوستانی فلموں کی روایت کو عام طور پر پارسی تھیٹر کے ساتھ جوڑ کر دیکھا جاتا ہے۔ایسا مانا جاتا ہے کہ فلم پارسی تھیٹر کی ترقی یافتہ اور تکنیکی شکل ہے۔ پارسی تھیٹر کی پیدائش انیسویں صدی کے آخری عشرے میں مہاراشٹر اور گجرات میں ہوئی تھی۔اس کے انھیں دو شہروں میں قائم ہونے کی وجہ سے اس کا سمندر سے جڑا ہونا بتایا جاتا ہے جس سے وہاں کے لوگوں کو مغربی تھیٹر سے جڑی سرگرمیوں پر نظر رکھنی آسان ہوگئی۔ پارسی تھیٹر شروع کرنے والوں میں زیادہ تر گجراتی زبان جاننے والے تھے۔ یہ گجراتی، مراٹھی اور ہندی میں ناٹک کرتے تھے۔اس کے بعد پارسی تھیٹر کے ساتھ الگ الگ زبان و مذہب کے لوگ آ کر جڑے انہوں نے اس دوران پارسی تھیٹر کے لیے ایک ایسی زبان استعمال کی جو ہندوستان کے بہت بڑے حصے کو متاثر کرتا تھا۔اس زبان کے استعمال کرنے کی وجہ مختلف مقاموں پر تھیٹر کر زیادہ سے زیادہ منافع کمانا مقصد تھا۔انورادھا کپور لکھتی ہیں:

"ہندوستانی زبان میں ڈرامہ کی پیشکش نے ان ڈرامہ منڈیوں کے لئے نئے بازار کے دروازے

کھول دیئےاور ایک ٹھوس بنیاد ان کے لئے پیدا ہوئی۔شمالی ہندوستان میں ۱۸۷۰ء کے دہائی کے بعد پارسی ڈرامہ منڈیوں نے پورے شمالی ہندوستان میں دورا کرنا شروع کردیا۔''(۷۷)

اس سلسلے میں جوری مل پارکھ لکھتے ہیں:

''پارسی ڈرامہ نگاروں نے اگر اس بات کو ذہن میں رکھا کہ عام ناظرین کس طرح کی زبان سمجھ سکتے ہیں تو دوسری طرف اس بات کا بھی دھیان رکھا کہ ڈرامہ کی کہانی اور اس کے کرداروں کے لئے زبان کی کون سی شکل زیادہ بہتر ہے۔ان دو باتوں کے بیچ تال میل بٹھانے کی کوشش کی وجہ ہی پارسی ڈرامہ نگار ایک ایسی زبان کی تخلیق کر سکے جو صرف ہندی اردو علاقوں کے لئے زبان بولنے والے ہی نہیں ۔ بلکہ ان غیر ہندی زبان بولنے والے علاقوں کے لیے بھی صحیح تھی جو تھوڑی ہی کوشش کے ساتھ اسے سمجھ سکتے تھے۔''(۷۸)

ایک اور پیراگراف ملاحظہ فرمائیں جس میں بتایا گیا ہے کہ آخر کیوں پارسی تھیٹر کو ہندوستانی زبان قبول کرنے پر مجبور ہونا پڑا۔اس طرف روشنی ڈالتے ہوئے جوری مل پارکھ لکھتے ہیں:

''ڈراموں کے لیے جس زبان کا استعمال فلموں نے کیا اس کی جڑیں اس پارسی ڈراموں میں تھی۔ جو فلموں کے وجود میں آنے سے پہلے تقریباً انھیں ناظرین کو ذہن میں رکھ کر لکھے اور کھیلے جاتے جو بعد میں فلموں کے ناظرین بنے۔زبان کا یہ انتخاب اچانک نہیں تھا۔ڈراموں کی جدید تاریخ بتاتی ہے کہ ہندوستانی زبان کی طرح پارسی تھیٹر اچانک ہی نہیں پہنچ گیا تھا۔ پہلے مرحلے میں انہوں نے انگریزی میں ڈرامہ کھیلے تھے لیکن اس سے نہ تو اس کو بہت ناظرین اور نہ ہی انگریزوں نے انھیں اپنایا، بعد میں یہ مراٹھی اور گجراتی ڈراموں کی طرف گئے کیونکہ ان ڈرامہ منڈیوں کی بانی اور ان کے یہاں کام کرنے والے زیادہ تر لوگ مراٹھی اور گجراتی ہی تھے اور ان کے پہنچ کی حد تھی، وہ ممبئ صوبے کے باہر نہیں پہنچ پا رہے تھے۔لیکن جب انہوں نے ہندوستانی میں ڈرامہ کھیلنا شروع کیا تو اس کی پہنچ نہ صرف پورے شمالی ہندوستان میں ہوگئی بلکہ کلکتہ جیسے مہانگروں تک بھی وہ پہنچ گئے جہاں ممبئ کی طرح بہت بڑی تعداد میں شمالی ہندوستان سے جا کر بسے مزدور کاروباری اور دوسرے کام کرنے والے رہ رہے تھے۔''(۷۹)

جب 1931ء میں ہندوستانی سینما کو آواز ملی تو پارسی تھیٹر سے بڑی تعداد میں ڈراما نگار فلموں کی طرف رجوع ہوئے اس زمانے میں پارسی تھیٹر میں لکھنے والے تمام لوگ اردو زبان و ادب سے واقف تھے۔اس طرح انہوں نے سینما زبان کی شکل اور اس کی حدود متعین کرنے میں ایک اہم کردار انجام دیا۔

''ایک معنی میں پارسی تھیٹر پہلا ہندوستانی تھیٹر تھا۔ ہندوستانی پن کی یہ وراثت ہندی سینما کو پارسی تھیٹر سے ملی تھی شاید اس لئے ہندی سینما کبھی ہندی زبان بولنے والے علاقے کا اپنا سینما نہیں بن سکا۔ یہ سینما ہندی میں تو تھا لیکن ہندی سینما نہیں تھا۔جیسا کہ ہندی ادب ہندی زبان بولنے

والوں کا ادب ہے۔''(۸۰)

کوئی بھی اسکرپٹ نگار جب اپنی فلم لکھ رہا ہوتا ہے تو اس فلم کی کہانی میں پوشیدہ ہوئی ملک، دور، کردار، سماج، سیاست، تعلیم وغیرہ کو ذہن میں رکھ کر لکھتا ہے۔ اس مسئلے سے متعلق فلمی دنیا سے وابستہ لوگوں کا کہنا ہے کہ آج فلموں کی زبان پیش کش، مکالمے وغیرہ بدل رہے ہیں۔ بعض لوگوں کا یہ بھی کہنا ہے کہ فلموں کی اپنی کوئی زبان نہیں ہوتی بلکہ کردار اپنی زبان بولتے ہیں۔ اس سے انکار نہیں لیکن فلموں میں مکالمے ہوتے ہیں اس سے بھی کسی کو انکار نہیں ہوسکتا ہے۔ ایسے میں ایک اسکرپٹ رائٹر اپنی بات کو ناظرین کے درمیان پہچانے کے لیے اپنی زبان کا استعمال کرتا ہے جو زیادہ سے زیادہ لوگوں تک آسانی سے پہنچ سکے۔ مثلاً فلم 'پیاسہ' میں کردار کا پش منظر بنگلہ ہونے کے باوجود وہ کبھی بنگالی زبان بولتا ہوا نظر نہیں آتا ہے ایک پیراگراف ملاحظہ فرمائیں:

> ''فلم ساز فلم بناتے ہوئے اس بات کا دھیان رکھتا ہے کہ اس کی فلم کہانی میں چھپی ملک 'دور' کردار اور اس کے نفسیات کے مطابق ظاہر ہو۔ اس کے لئے وہ فلم میں دکھائی جانے والی پس منظر کو کرداروں کو اس کی پوشاک اور زبان تک کو حقیقت پسندانہ ڈھنگ سے عکاسی کرنے کی کوشش کرتا ہے ایسا کرتے ہوئے بھی وہ فلم کی زبانی پہچان کو محفوظ رکھنے کی کوشش کرتا ہے۔
>
> ۔۔۔۔وقت، جگہ اور کردار کے مطابق مکالموں کی زبان میں تبدیلی کی گئی ہے لیکن اس کے باوجود سبھی کی زبان کو ہندی یا ہندوستانی کے دائرے سے باہر نہیں جانے دیا گیا ہے۔ 'مغل اعظم' میں شاہی خاندان کے لوگ ترکی یا فارسی نہیں بولتے اس طرح 'پیاسہ' کے بنگالی کردار بنگلہ کا استعمال آپس میں بھی نہیں کرتے ہیں اور 'مدر انڈیا' میں گجراتی زبان دور دور تک نہیں دکھائی دیتی۔ زبان پر حقیقت پسندی کا اثر ناظرین کی زبانی پہچان کے دائرے میں ہی ظاہر ہوتی دکھائی دیتی ہے۔ ظاہر ہے کہ فلم ساز حقیقت پسندی کے نام پر ایسا کوئی تجربہ نہیں کرنا چاہتا جس سے اس کے ناظرین کا دائرہ محدود ہو جائے۔''(۸۱)

ادب کی طرح ہی ہندوستانی سینما میں یہ بحث چھڑی ہوئی ہے ہندی ادیب کے مطابق ہندوستانی سینما میں ہندی زبان کا استعمال ہو رہا ہے اور اردو زبان کے مطابق اس کی زبان اردو ہے۔ آیئے سب سے پہلے مندرجہ ذیل پیراگراف میں ہندوستانی سینما اور ہندی سے متعلق جوری مل پارکھ کی باتوں پر غور کریں۔

> ''جب بھی ہندی سینما کی بات کی جاتی ہے تو ہمارے سامنے وہ سینما بھی آتا ہے جس میں کرداروں کی بات چیت ہندی میں ہوتی ہے۔ لیکن ضروری نہیں کہ بات کرنے والے کردار ہندی زبان کے بولنے والے بھی ہوں۔ یہ بھی ضروری نہیں کہ کہانی کا تعلق ہندی زبان علاقے سے ہو اور یہ بھی ضروری نہیں کہ کہانی کا تعلق ہندی بھاشی علاقے سے ہو اور یہ بھی ضروری نہیں کہ اس فلم کا پروڈیوسر، ہدایت کار، اسکرپٹ رائٹر، اداکار، اداکارہ موسیقار وغیرہ بھی ہندی زبانی ہوں۔ اگر ہم کسی بھی دور کی اہم ہندی فلموں کے بارے میں بات کریں۔ چاہئے وہ پاپولر سینما کے تحت آتے ہوں یا آرٹ سینما کے تحت، ان میں سے زیادہ تر فلم ساز ہندی زبان کے نہیں

ہیں۔'' (۸۲)

اب باتیں کرتے ہیں ان گروہ کی جن کو یہ لگتا ہے کہ ہندوستانی سینما میں اردو زبان کا استعمال ہو رہا ہے۔ایک پیراگراف ملاحظہ فرمائیں:

''شطرنج کے کھلاڑی'اور'دل والے دلہنیاں لے جائیں گے'کے اسکرپٹ رائٹر جاوید صدیقی ہیں لیکن وہ بھی اسکا اعتراف کرتے ہیں کہ فلموں میں نغموں کی زبان کو اردو کہا جاسکتا ہے۔جاوید صدیقی جہاں یہ کہتے ہیں کہ فلم'دل مانگے مور'کے مکالمے انہوں نے آدھے انگریزی اور آدھے اردو میں لکھے، کیونکہ اس فلم کا یہی تقاضا تھا۔اور یہ کہ زمانے کے ساتھ ساتھ زبان بھی بدل رہی ہے وہیں وہ یہ بھی کہنے پر مجبور ہیں کہ فلموں میں اردو آج بھی زندہ ہے اور ہمیشہ زندہ رہے گی۔کیونکہ اردو رابطے کی زبان ہے، عام فہم زبان ہے، جذبات کی زبان ہے اور سب سے خاصی بات یہ کہ محبت کی زبان ہے۔فلم'بھگت سنگھ'،سمیت کئی فلموں کے اسکرپٹ رائٹر پیوش مشراء بھی فلموں میں اردو زبان کی موجودگی کا اعتراف کرتے ہیں اور جہاں وہ یہ کہتے ہیں کہ فلموں کی زبان ہندوستانی ہے اور ہندوستانی رہے گی۔وہیں وہ یہ بھی کہنے پر مجبور ہیں کہ فلموں کی زبان میں اردو کی چمک دمک برقرار رہے گی۔'' (۸۳)

اس طرح ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ اردو اور فلمیں ایک دوسرے کے لیے لازم وملزوم ہیں فلموں نے اگر اردو کے دامن کو وسیع کیا تو اردو نے فلموں کو مقبولیت ومحبوبیت کے ساتویں آسمان پر پہنچایا ہے۔جوری مل پارکھ کا ایک پیراگراف جس میں وہ دلیلوں سے ثابت کرتے ہیں کہ ہندی سینما میں اردو زبان استعمال ہو رہی ہے۔

''کیا اس سے یہ کہا جاسکتا ہے کہ ہندی سینما نے جو زبان اپنائی ہے وہ زبان سنسکرت آمیز ہندی نہیں تھی اور نہ ہی فارسی آمیز اردو، بلکہ وہ ہندی یا اردو تھی جو نہ صرف ہندی زبان لوگوں کے لیے آسان تھی بلکہ ان کروڑوں غیر ہندی زبان کے بولنے والے لوگوں کے لیے بھی آسان تھی جو ادبی ہندی اردو سے بالکل بھی واقف نہیں تھے۔لیکن یہاں ایک اور سچائی بھی اجاگر ہوتا ہے۔جس ہندوستانی زبان کو فلموں نے اپنایا وہ اس زبان سے زیادہ نزدیک تھی جس میں اردو ادب لکھا جارہا تھا لیکن وہ اس ہندی سے دور تھی جس میں زیادہ تر ہندی ادب لکھا جارہا تھا۔ہندی مصنفوں کو اس بات پر غور کرنا چاہیے کہ ہندی زبان کے مقبول نہ ہونے کے پیچھے کہیں ان کی زبان کی وہ فطری خامی تو نہیں ہے۔'' (۸۴)

مندرجہ بالا پیراگراف سے یہ بات پوری طرح سے واضح ہوجاتی ہے کہ ہندوستانی فلموں میں ہندوستانی زبان یا عام بول چال کی زبان استعمال ہو رہی ہے جو اردو ادب کے بے حد قریب ہے اور یہی وہ چیز ہے جس کی وجہ سے اردو کو عوامی زبان بننے میں بڑی مدد ملی۔ایسی بات نہیں ہے کہ ہندوستانی سینما میں ہندی ادیب اپنی قسمت آزمانے کے لیے نہیں آئے لیکن وہ یہاں کامیاب نہیں ہوسکے۔اس کی بڑی وجہ زبان ہی تھی اس طرف اشارہ کرتے ہوئے جوری مل پارکھ لکھتے ہیں:

''بہت سے ہندی مصنفوں نے فلمی دنیا میں اسکرپٹ نگار کے روپ میں اپنے کو قائم کرنے کی کوشش کی۔ اس روایت میں امرت لال ناگر سے لے کر نیرج تک بہت سے نام لئے جاسکتے ہیں لیکن وہ کامیاب نہیں ہوئے اور جلد ہی اس سے باہر ہوگئے۔ ظاہر ہے کہ ہندی اردو کا جو فرق اور بحث ادب کے میدان میں قائم ہے وہ فلموں میں نہیں ہے اس سے یہ بھی ثابت ہوتا ہے کہ فلموں میں شروعات سے ہی ہندی یا اردو کو اپنایا گیا جسے بول۔ چال کی ہندی یا بول چال کی اردو یا ہندوستانی زبان کہا جاسکتا ہے۔ ہندی میں جو رائٹر کامیاب ہوئے چاہے وہ شیلندر ہوں یا کملیشور یا راہی معصوم رضا یہ وہ رائٹر تھے جنہوں نے فلموں میں کام کرتے ہوئے اس زبان کو اپنایا جس کی روایت فلموں میں قائم ہو چکی تھی۔''(۸۵)

ہندوستانی زبان کو عوامی زبان نہیں بننے کے پیچھے کی سازش کو اجاگر کرتے ہوئے جوری تل پارکھ لکھتے ہیں:

''اس ہندوستانی کو ہندی یا اردو کہہ کر بار بار ہندی صوبہ تک محدود کرنے کی کوشش اس زبان کے تفصیل کی ایک Natural process کو روکنے کی کوشش تھی۔ فطری تو یہ ہوتا ہے کہ بھوج پوری، میتھلی، برج، اودھی، راجستھانی وغیرہ بولیوں کو ان صوبوں کی زبان مانا جاتا اور ہندوستانی کو کسی ایک صوبہ یا کسی ایک علاقے کی زبان کے روپ میں زبردستی قائم کرنے کے بجائے اسے پورے ہندوستان کے رابطے کی زبان کے روپ میں ترقی ہونے دیا جاتا۔ اس تاریخی اور Natural process کو صرف پارسی تھیٹر اور بعد میں ہندی سینما (جو دراصل ہندوستانی سینما ہے) نے زندہ رکھا اور آج بھی اسے زندہ رکھے ہوئے ہے۔''(۸۶)

فلم میں جب ہم زبان کی باتیں کرتے ہیں تو اس کا مطلب ہوتا ہے فلم کی اپنی زبان جو شاٹ کی مدد سے ہمارے سامنے آتے ہیں جسے سینمائی زبان کہتے ہیں دوسرا سینما کی زبان جو ہم مکالموں کے ذریعے سنتے ہیں۔ فلم کی شروعات سے فلموں کے اسکرپٹ رائٹر اردو پس منظر والے آئے اور اس لئے فلموں کی زبان اردو زبان وادب کے قریب زیادہ پائی جاتی ہے اس کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ جتنے بھی اردو زبان وادب سے تعلق رکھنے والے آئے انہوں نے سینما سے متعلق اپنی سمجھ کو اور ترقی دی یہی کام ہندی زبان وادب کے لوگ نہیں کر پائے اور اس لئے وہ فلموں میں ٹک نہیں پائے، اس کی دوسری وجہ ہندوستانی زبان کا زیادہ سے زیادہ لوگوں تک رسائی بھی تھی جو کہ اردو زبان وادب کے بے حد قریب ہے۔

اس طرح ہندی فلموں کی زبان کے بارے میں ہم مجموعی طور پر کہہ سکتے ہیں کہ ہندی سینما میں ہندوستانی یا عوامی زبان استعمال ہو رہی ہے جو دلیلوں کے ساتھ اس بات کو ثابت کرتی ہے کہ ہندوستانی یا عوامی زبان ہندی ادب سے جتنی دور ہے اردو ادب سے اتنی ہی پاس اور اس میں اردو کی چمک دمک موجود ہے۔ جو ہمیشہ برقرار رہے گی۔

<u>ہندوستانی سینما کی سماجی فلمیں:</u>

ہندوستانی سینما میں دو طرح کی بلکہ کسی بھی فلم انڈسٹری میں دو طرح کی فلمیں بنتی ہیں پہلی آرٹ فلمیں دوسری کمرشیل۔ آرٹ فلمیں سماج کو بہتر بنانے کے لیے سپنے دیکھتی ہیں یعنی یہ سماجی فلمیں ہوتی ہیں تو وہیں کمرشیل فلمیں پیسہ کمانے کا ذریعہ تلاش کرتی ہے۔ دنیا کی تمام چیزیں

کسی نہ کسی طرح سے سماجیات کا حصہ یا اس سے جڑی ہوئی اشیاء ہیں ایسے میں آرٹ فلموں میں سماج سے متعلق حقیقت پسندی کا ہونا لازمی ہو جاتا ہے اور اس لئے اس کی کہانی سماجی یا سماج سے جڑی ہوئی ہوتی ہے۔ اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کمرشیل فلموں کی کہانی بھی اسی سماج کی ہوتی ہے؟ کمرشیل سینما کو بھی سماجی فلموں کے زمرے میں کیوں نہیں لایا جاتا ہے؟ یہ بات بالکل ٹھیک ہے لیکن کمرشیل سینما کے فلمانے کے انداز کے فرق اور اس میں کی گئی باتیں جو حقیقت سے دور ہوتی ہیں اور اس کا مقصد صرف اور صرف پیسہ کمانا ہوتا ہے کی وجہ سے آرٹ اور کمرشیل فلموں کا فرق بنا ہوا ہے۔ لیکن کمرشیل فلموں کی کہانی بھی اسی سماج سے لئے جانے کی وجہ سے یہ فلمیں بھی آرٹ فلموں کے زمرے میں آسکتی ہیں بہ شرط کہ ان میں سماجی فلمیں ہونے والی تمام خوبیاں موجود ہوں۔

دوسرے کئی ممالک کی طرح ہندوستانی سینما نے بھی کئی سماجی حقیقت پسندانہ فلمیں بنا کر اپنے آپ کو بھی اس زمرے میں شامل کروایا ہے جس کا خواب دنیا کی ہر فلم انڈسٹریز دیکھتی ہے۔ یہاں پر صرف ہندوستانی سینما کی سماجی فلمیں اور اس کے حوالے سے ایک سرسری گفتگو ہوگی جس میں سماجی اہم فلموں کے نام بتانے کے علاوہ سماجی سمجھ کو بالغ کرنا مقصد ہے۔ اس مرحلے کو آسان بنانے کے لیے اس کو تین ادوار میں تقسیم کیا جا رہا ہے جو مندرجہ ذیل ہے۔

<u>پہلا دور 1895-1930</u>: لیو مائیر بھائیوں کے ذریعے پہلی متحرک تصویری پراجیکٹ 1895 کو پیش کی گئی۔ 28 دسمبر 1895ء کو فرانس کے ایک پبلک کیفے میں پیش کی جانے والی اس فلم کو دنیا کی پہلی فلم کہنے کے ساتھ ساتھ پہلی کمرشیل فلم بھی کہا جا سکتا ہے کیونکہ داخلے کے لئے ٹکٹ لازمی تھی۔ اس فلم کی کہانی لیومیٹر کمپنی پر مبنی تھی۔

اس کے بعد لیو مائر برادرز ہندوستان آئے اور انہوں نے پہلی بار ممبئی کے واٹسن ہوٹل میں ۷ جولائی 1896 کو شام کے چھ بجے اپنی متحرک تصویری پراجیکٹ کو پیش کیا۔ جن لوگوں نے اسے دیکھا وہ حیران ہوئے بغیر نہیں رہ سکے۔

ہندوستان میں بھی فلم بنانے کے خواہش کے سبب ہندوستان کی پہلی مختصر فلم 1898 میں فلمائی گئی۔ فلم کا نام 'ایران کا پھول' تھا۔ اس کے ہدایت کار ہیرالال سین تھے۔ یہ فلم 'اسٹار تھیٹر'، کلکتہ میں نمائش کے لئے پیش کی گئی۔ یہ مقامی لوگوں یعنی ہندوستانیوں کی فلم کے ضمن میں پہلی کوشش تھی جس کو اسٹیج ڈراما کی ریکارڈ شدہ صورت کہا گیا تھا۔

ہندوستان میں 1913ء سے پہلے تک جو بھی فلمیں بن رہی تھیں وہ صرف حقیقی واقعات کو پیش کرنے کا ذریعہ تک محدود تھیں۔ اس کو پروجیکٹ کی مدد سے ریل کو جوڑ کر دکھایا جاتا تھا۔ 13 رمئی 1913ء کو ممبئی کے کارونیشن سینما میں دھنڈی راج گووند پھالکے (دادا صاحب پھالکے) کی فلم ''راجہ ہریش چندر'' دکھائی گئی تھی۔ یہ ہندوستان کی پہلی چلتی۔ پھرتی تصویروں والی فلم تھی یعنی ''موشن پکچر'' اس فلم کی کہانی ''رامائن'' اور ''مہابھارت'' کے راجہ ہریش چندر کی زندگی پر مبنی تھی۔ پھالکے نے اپنی فلم کے لیے ایک مذہبی کہانی کا انتخاب کیوں کیا؟ اس طرف اشارہ کرتے ہوئے شازیہ رشید لکھتی ہیں۔

> ''فلم کی مقبولیت کی سب سے بڑی وجہ مذہبی عنصر تھا۔ فلم بین چونکہ ہندو مذہب سے تعلق رکھتے تھے اس لیے وہ اپنی مذہبی اساطیر کے دیوی دیوتاؤں اور ہیروز کو پردہ اسکرین پر متحرک دیکھنا چاہتے تھے۔ راجہ ہریش چندر کی کہانی وہ صدیوں سے سنتے اور پڑھتے چلے آرہے تھے لیکن پردے پر متحرک حالات میں دیکھنا یقیناً دلچسپی سے خالی نہ تھا۔ فلم کی کہانی چونکہ راجہ ہریش چندر، اس کی بیوی اور بچے کی زندگی کے گرد گھومتی ہے۔ اس لیے اس فلم کی کاسٹ میں تین کردار اہم

تھے۔"(۸۷)

ہندوستان میں مکمل طور سے سماجی فلموں کی شروعات 1920 سے ہوئی تھی۔ اس ضمن میں دھیرین گانگولی کا نام سرفہرست ہے۔ انہوں نے سماجی طنزیہ کامیڈی جیسے مدعوں پر کئی فلمیں تخلیق کیں۔ 1922 میں انہوں نے 'اندر جیت' اور لیڈی ٹیچر 1923ء میں دمیرج ٹانک ،وجے اور وسنت، اور سوتیلی ماں وغیرہ فلمیں بنائیں۔

1925ء میں کوہ نور کمپنی کا ایک اہم کارنامہ اس کی فلم 'نوری ستھانی' تھا۔ جس کا موضوع شادی کے نام پر کم سن لڑکیوں کو بڑے عمر کے مردوں کے ہاتھوں فروخت کرنا تھا۔ اس فلم کی نمائش کے بعد حکومت ہند کو اس قبیح اور گھٹیا فعل کے بارے میں قانون سازی کرنی پڑی تھی۔ ہندوستانی سینما میں یہ پہلی بار ہوا تھا کہ کسی فلم کو دیکھ کر حکومت وقت کسی معاشرتی برائی کے بارے میں قانون سازی کی ہو۔ اور یہ سینما اسکرین کا بہت بڑا اعجاز تھا۔ اسی فلم کی کہانی یہ تھی کہ امیر لوگ غرباء کی خوبصورت بیٹیوں کو شادی کے نام پر خریدتے اور انھیں اپنی جنسی بھوک کا نشانہ بناتے ۔

اسی کڑی میں Typist Girl، (1926ء) میں بنانے والے چندولال شاہ کا نام قابل ذکر ہے۔ اس فلم کے علاوہ انہوں نے 'گن سندری' گرہ لکچھمی فلمیں بھی بنائیں جن میں عورتوں کی بنیادی سماجی پریشانیوں کا ذکر کیا ہے ان فلموں کو انہوں نے اسی خوبصورتی سے بنایا تھا کہ اس کا سماجی پہلو آسانی سے واضح ہو گیا۔ شاہ کی ایک فلم 'اچھوت' بھی تھی۔

ہندوستانی سینما میں سماجی فلموں کے بننے کے سلسلے کے تحت ایک فلم 'کلین کنٹا' بنی یہ ایک لڑکی اور اس کے سسرال کی کہانی پر مبنی تھی۔ جو توہمات کا شکار ہے سسرال والے اس پر غلط الزامات لگا کر اس کو ستاتے ہیں۔ اس کے علاوہ 'بیوہ بچی' (Child widow) اس فلم کو راجہ رام موہن رائے کی تحریک سے متاثر ہو کر بنائی گئی تھی۔ اس فلم میں کم عمری کے شادی کے نقصانات کو موضوع بنایا گیا تھا اور ہمارے سماج کی سڑے گلے سسٹم پر طنز کی گئی تھی۔ ایسے موضوعات کو لوگوں نے سر آنکھوں پر لیا تھا۔ اس زمانے میں ایسے موضوعات اٹھا کر فلموں کو تخلیق کرنا مذہب کے لحاظ سے بہت خطرناک کام تھا۔ لیکن ایسی فلموں کی تخلیق سے سماج کو بہتر بنانے میں مدد بھی ملتی تھی۔ شازیہ رشید لکھتی ہیں:

> "ایسے موضوعات سے فلم کے شائقین محظوظ بھی ہوئے اور سوچ کی نئی راہیں بھی کھلیں۔ ایسی فلم تخلیق کرنا ایک انقلابی قدم سے کسی طور پر کم نہیں ہندو مذہب و معاشرہ میں ذات پات اور توہمات پرستی کا نظام بہت پختہ ہے۔ یہ ان کی مذہبی روایات اور اساطیر میں شامل رہا ہے اور اس بات کو جب مذہبی سند حاصل ہے تو بڑا بھی نہیں سمجھا جاتا۔ لیکن کچھ ترقی پسند اور وسیع النظر ہندو اس کو نہ تو مذہبی لحاظ سے درست مانتے ہیں اور نہ ہی ذاتی طور پر۔ ان فلموں نے ایک خاص نقطہ نظر اور سوچ کو تنقید کا نشانہ تو بنایا لیکن مکمل اور عملی طور پر اس سوچ کو بدلنے میں ناکام رہے۔ اور اس کی سب سے بڑی وجہ مذہبی اساطیر اور ایک خاصی قسم کی سوچ ہے۔"(۸۸)

1930ء میں نول گاندھی کی فلم آئی، دیوارسی، اس فلم کی کہانی ایک بار پھر معاشراتی برائی کے گرد گھومتی ہے۔ یہاں بھی ہندو مذہب کے فرسودہ اور غیر فرسودہ ذہنی روایت کو تنقید کا نشانہ بنایا گیا تھا۔ اس فلم کی کہانی یہ تھی کہ ہندو مذہب میں ایک روایت ہے کہ لوگ اپنی غیر شادی شدہ بیٹیوں کو دیوی دیوتاؤں کو خوشنودی کے لئے مندروں میں بھیجتے ہیں۔ ہندو مذہب کے مطابق تو یہ روایت خوش گوارا اور باعث ثواب ہے لیکن مندروں کا ایسا نظام ہے کہ ان لڑکیوں کو امیر آدمیوں کی ذاتی خوشی کے لئے استعمال کیا جاتا۔ اکثر اوقات یہ لڑکیاں دیوتاؤں سے زیادہ ان لوگوں

کی ذاتی غلام بن کر رہ جاتی ہیں۔سماجی جنسی موضوع پر ایک اور فلم بنی تھی، 'غلطی کس کی' یہ ایک غریب اور نادار بیوہ کی کہانی ہے جسے معاشرے کے لوگ جنسی طور پر ہراساں کرتے ہیں اور وہ اس ظلم کے خلاف اٹھ کھڑی ہوتی ہے۔

ہندوستان میں خاموش فلموں کے زمانے سے ہی سماج اور اس سے متعلق برائیوں کو فلموں میں پیش کرنا شروع کر دیا تھا۔اس دور میں جو بھی سماجی فلمیں بن رہی تھیں ان میں بڑے پیمانے پر بغیر کسی سے ڈرے سماجی سسٹم پر مذمت کی جارہی تھی۔ یہ وہ زمانہ تھا جب فلم ساز زیادہ آزادی سے اور بلند آواز کے ساتھ ایسی فلمیں بنا رہے تھے اس طرف تفصیل سے روشنی ڈالتے ہوئے شازیہ رشید لکھتی ہیں۔

''ہندی سینما نے اپنے آغاز سے ہی ترقی پسندانہ سوچ کو اپنا لیا تھا۔ترقی پسندانہ سوچ سے دوسروں کے مفادات بھی مجروح نہیں ہوتے اور نہ ہی ان کے جذبات کو ٹھیس پہنچتی ہے اور اگر کوئی ذریعہ ابلاغ اسکو اپنا لے تو ترقی کے وسیع مواقع موجود رہتے ہیں۔دادا صاحب پھالکے، مدن جی، دوارکا داس وغیرہ ایسے ہی تخلیق کار تھے جنہوں نے ہر وقت اس ضرورت کو محسوس کیا اور خاموش فلم کے آخری دور میں یہ روایت خاصی مستحکم اور مضبوط ہو چکی تھی۔سینما نے اپنی معاشراتی ذمہ داری کو محسوس کیا اور 'ایجوکیٹر' کا کردار حتی المقدور ادا کیا جس سے معاشرے میں بہتری اور ترقی کے امکانات بھی پیدا ہوئے اور لوگوں کی سوچ انفرادی طور پر تبدیل ہونا شروع ہوئی۔''(۸۹)

ایک اور پیراگراف شازیہ رشید کا ملاحظہ فرمائیں۔

''خاموش فلمیں نہ صرف موضوع کے انتخاب میں آزاد تھیں بلکہ فلم کے مناظر اور تصویروں میں بھی اسے بہت آزادی حاصل تھی۔ بہت کم فلمیں ایسی تھیں کہ سینسر بورڈ اس کے مناظر کاٹ دیئے ہوں یا پھر اس کا نام بدل دیا گیا ہو۔''(۹۰)

پہلے دور میں (1930-1895) جو کہ میرے مطابق ہندوستانی سینما کی سماجی فلموں کا پہلا دور تھا۔اس کے پہلے 10 سال اس فن کے جادو کو سمجھنے میں لگ گئے۔اس کے بعد 5 سال پیسہ کمانے، مذہبی اساطیری فلمیں دکھا کر اور اگلے 10 سالوں کے دوران ہی ہندوستانی سینما کے فلم سازوں نے سماجی فلمیں بھی بنائیں ہاں اس کی تعداد بڑی کم تھی لیکن جو بھی سماجی فلمیں تھیں ان میں مدعے کو بلا خوف اٹھایا گیا تھا۔کل ملا کر ہندوستانی فلموں کا پہلا دور فلموں کی تکنیک کو سمجھنے، پیسہ کمانے اور اکثریت ایسی فلموں کی تعمیر کا دور تھا جب مذہبی اساطیر پر مبنی فلمیں بن رہی تھیں اس دوران کچھ بہترین سماجی فلمیں بھی بنیں۔ایک پیراگراف شازیہ رشید کا ملاحظہ فرمائیں۔جس میں بتایا گیا ہے کہ شروعات میں مذہبی اساطیر پر سب سے زیادہ فلمیں کیوں بن رہی تھیں؟

''ہندو مذہب میں رقص اور موسیقی کو ایک لازمے کی حیثیت رہی ہے۔مندروں میں، مذہبی میلوں میں، دیوی دیوتاؤں کو چڑھاوے چڑھاتے ہوئے گیت اور بھجن گائے جاتے ہیں۔ اکثر بھجن دعائیہ کلمات ہوتے ہیں اور چونکہ بھجن کی کوئی خاص صنف نہیں ہے یعنی یہ گیت، نظم، غزل اور بعض اوقات مکالمات کی صورت میں بھی ہو سکتا ہے اس لئے یہ ہر موضوع کا احاطہ باآسانی کر لیتا ہے بھجن میں عموماً دیوتاؤں کی حمد بیان کی جاتی ہے۔

۔۔۔۔اس سارے عمل میں مذہب ایک بنیادی عنصر کے روپ میں ہمارے سامنے آتا ہے یعنی

مندروں میں رقص کرنے والی داسیاں،میلوں میں بھجن گانے والے لوگ یہ سب ایک مذہبی جذبے کے تحت کرتے تھے ۔ مذہبی میلے، ثقافتی تہوار،عبادات ومناجات اورمختلف معاشرتی وثقافتی سرگرمیوں میں ایک چیز جو سب سے اہم اورمشترک تھی وہ مذہبی پہلو تھا۔یعنی ہندو مذہب کے پیروکار یہ تمام اعمال مذہبی فریضہ اورثواب کی نیت سے کرتے تھے۔دوسرا پہلو جو بذات خود بہت اہم ہے لیکن اس کی حیثیت ثانوی تھی۔وہ تفریح طبع کا پہلو ہے۔یہی وجہ ہے کہ سنسکرت تھیٹر اہم سنگ میل کی صورت میں ہمارے سامنے آتا ہے۔سنسکرت تھیٹر سے پیش کئے جانے والے ڈرامے زیادہ تر ہندی رزمیہ داستانوں میں یا ان کے مخصوص کرداروں پر مبنی ہوتے تھے۔ان کی ایک وجہ یہ ہوسکتی ہے کہ ہندو لوگ اپنی مذہبی روایات سے بہت پیار کرتے ہیں اوردوسری یہ کہ اس دور کا غالب رجحان یہی تھا کہ لوگ مذہبی روایات اوراساطیری پر مبنی کہانیوں اورڈراموں کو سننا اور دیکھنا پسند کرتے تھے۔‘‘(۹۱)

<u>دوسرا دور(1931-1980)</u>: پہلے دور یعنی 1930ء سے نکلنے کے بعد جلد ہی فلموں کے ساتھ آواز جڑ گئی جو ہندوستانی فلم کی تاریخ میں سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے ہندوستان کی پہلی بولتی فلم ’عالم آرا‘ اردشیر ایرانی نے بنائی تھی۔آواز کے آجانے کے ساتھ ہی فلمی میڈیم اوربھی طاقت ور ہوکر ابھرا۔اوراس کے ساتھ اوربھی مفکرین آکر جڑے انہوں نے اس طاقتور میڈیم کا استعمال انسان اورانسانیت کی بھلائی کے لیے کیا اس کڑی کی شروعات 1931ء میں آئی ایک سماجی فلم ’دولت کا نشہ‘ سے ہوا۔اس کے بعد وریندر ناتھ سرکار نے نیوتھیٹرس کے زیر دیوکی بوس کی ہدایت کاری میں ’چنڈی داس‘ بنائی، جو سال 1932ء کے ستمبر میں نمائش ہوئی اورلگاتار 64 ہفتے چل کر ایک ریکارڈ قائم کیا۔اس فلم کی کہانی پوری طرح سے سماجی تھی۔

یہ بات قابل غور ہے کہ دیوکی بوس نے نیوتھیٹرس فلم کمپنی سے الگ ہوکر بھی کئی سماجی اوردور حاضر کے مسائل کو اپنی فلموں میں جگہ دی۔ 1934ء میں بہار میں آیا تباہ کن زلزلہ تاریخ کے بڑی واقعات میں سے ایک تھا۔اس پر انہوں نے ’بھوکمپ کے بعد‘ نام کی فلم بنائی۔1935ء میں ہی ہندوستان میں ترقی پسند مصنفین کی آمد ہوئی اورانہوں نے تقریباً زندگی کے تمام شعبہ کو متاثر کیا۔فلم بھی اس میں سے ایک تھا۔ترقی پسند مصنفین کا فلموں پر غالب ہونے کا ایک بڑا فائدہ یہ ہوا کہ نہ صرف ہماری فلموں کی کہانیوں میں بڑے پیمانے پر تبدیلی رونما ہوئی بلکہ ان کہانیوں میں سماجی موضوعات چھائے رہے اس سلسلے میں سنجیوشری واستو کا ایک پیراگراف ملاحظہ فرمائیں۔

’’۳۶۔۱۹۳۵ء میں جب ملک میں ترقی پسند مصنفین کی قیام عمل میں آرہی تھی اور ملک میں مارکسزم کی نئی ذہنی لہر چل پڑی تھی تب۔۔۔نتسن بوس بھی ان اثر سے اچھوتے نہیں رہ سکے۔ ماکسزم کے مطالعے کے بعد انہوں نے جو فلمیں بنائی وہ آج بھی ان کی بہترین فلمیں مانی جاتیں ہیں ۱۹۳۶ء میں انہوں نے president بنائی۔president کی کہانی کارخانوں کے مزدور کی زندگی پر مبنی تھی۔فلم کی کہانی میں یہ منشا ظاہر کیا گیا کہ کارخانوں کے مزدور کو بھی انتظامیہ کے مزدوری کی طرح ایک جیسا حق دیا جانا چاہیے۔President کی کامیابی کے بعد نتن بوس نے 1938 میں ’دھرتی ماتا‘ بنائی۔دھرتی ماتا فلم کو پوری طرح سے کھیت کھلیان میں فلمایا گیا تھا۔نہ فلم

تیس کے عشرے کے سویت سینما سے پوری طرح اثر انداز تھی۔ اس میں یہ پیغام تھا کہ اچھی پیداوار کر کے ہمارے کسان معاشیاتی غلامی سے آزادی حاصل کر سکتے ہیں۔'' (۹۲)

شازیہ رشید بھی اس سے متعلق اپنی رائے ظاہر کرتی ہوئی لکھتی ہیں:

''یوں تو ہندی سینما کی تاریخ میں ہر دن بالکل نیا اور خوبصورت ہی لگتا ہے لیکن 1937 کے دور کو خوبصورت دور کہا جا سکتا ہے۔ یہ 1937 سے 1947ء تک جاری رہا۔ اس دور میں ہندی سینما مکمل طور پر اپنے پیروں پر کھڑا ہو چکا تھا۔ اور بہت سے تجربات بلکہ کامیاب تجربات بھی کر چکا تھا۔ ہندی سینما نے مقدار سے معیار کا سفر جو خاموش فلم کے دور ثانی میں شروع کیا تھا وہ اپنے عروج کو پہنچا اور بہت سی فلمیں جو رجحان ساز فلمیں ثابت ہوئیں۔ اس دور میں تخلیق کی گئیں شانتارام کی 'کنکو' میں ایسی لڑکیوں کی زندگی کو موضوع بنایا گیا جن کی شادی ان کی مرضی اور رضا کے بغیر تین۔ تین بار کر دی جاتی ہے۔ اسے مراٹھی اور ہندی دونوں زبانوں میں ریلیز کیا گیا۔ ہندی میں اس کا نام 'دنیا نہ مانے' تھا اس موضوع کو پہلے بھی فلمایا جا چکا تھا لیکن شانتارام نے اسے ایک انوکھے رنگ میں پیش کیا۔ شانتا آپٹے ہیروئن تھی جو اپنے بڑی عمر کے خاوند کے ظلم اور جبر کے خلاف آواز اٹھاتی ہے۔۔۔۔۔ آخر کار اس کا خاوند خودکشی کر لیتا ہے اور شانتا کو وصیت کرتا ہے کہ وہ اس کے بعد دوسری شادی کر لے۔'' (۹۳)

بامبے ٹاکیز کے ہمانشو رائے نے بھی اپنی کمپنی کے بینر تلے کئی سماجی فلمیں بنائیں۔ ان میں سے 'اچھوت کنیا' 1936 بے حد مقبول رہی۔ اس فلم میں دیویکا رانی اور اشوک کمار نے یادگار رول ادا کیا تھا۔ فلم اچھوت کنیا کے دوسرے پہلوؤں کو اجاگر کرتے ہوئے سنجیو شری واستو لکھتے ہیں۔

''اچھوت کنیا (۱۹۳۶) میں ہمانشو رائے نے ایک بار پھر اشوک کمار کو اداکار بنایا دیویکا رانی کے ساتھ اشوک کمار کی جوڑی ملک بھر میں کامیاب ہو گئی۔ ایک برہمن نوجوان اور ایک دلت لڑکی کی پریم کہانی نے اس فلم کو مقبول بنا دیا۔ اس فلم کی کہانی نرنجن پال نے لکھی تھی۔ فلم کی کہانی پوری طرح سے سیاسی اور سماجی تھی۔'' (۹۴)

یوں تو ۱۹۴۰ء کا عشرہ کئی ہدایت کاروں کی سماجی فلموں کے لیے جانا جاتا ہے لیکن اس عشرے میں سب سے کامیاب سماجی فلمیں شانتا رام نے دیں جو کئی لحاظ سے مقبولیت کی سیڑھیوں کو چڑھنے میں کامیاب رہیں۔ ونکند رے شانتارام نے مہاراشٹر کے صوفی شاعر ایک ناتھ کی زندگی پر مبنی فلم بنائی، اس فلم میں حقیقت، عدم تشدد اور برابری کے گاندھی وادی اصولوں کو اٹھانے کی کوشش کی گئی تھی۔ فلم میں 'ایک ناتھ' جب ہریجنوں کے ساتھ بیٹھ کر کھانا کھاتا ہے تو برہمن جلنے لگتے ہیں۔ یہ شانتارام کی سماجی سوچ ہی تھی جس کو انہوں نے فلم میں پیش کر اس دور کے سماج سے سوال دریافت کیا تھا۔ اس سے متعلق منموہن چڈا لکھتے ہیں۔

''۱۹۳۷ء میں شانتارام کے ذریعے ہدایت دی گئی 'دنیا نہ مانے' کے موضوع کے انتخاب کی پردے کے پیچھے کی کتھا ہندی سینما میں آئے ایک اہم موڑ کا اشارہ دیتی ہے۔ یہیں یہ بھی معلوم

> ہو پاتا ہے کہ سینما اپنے فلم ہدایت کاروں کی ذہنی مس کے ذریعے ہی چل سکتی ہے اس وقت کے آرٹ اور ادب کے میدان میں چل رہی تحریک سے سینما تبھی جڑ سکتا ہے جب اس کے فلم ہدایت کار بھی آرٹ اور ادب کو سمجھ سکنے اور ان سے جڑ سکنے کی صلاحیت رکھتا ہو، 'بھات کال' کے رائٹر شانتارام آٹھاولے لکھتے ہیں کہ ونکدرے شانتارام نے فلم کے موضوع کے انتخاب کے لئے موجودہ سماجی مسائل پر مبنی ناول پڑھے۔''(۹۵)

1941ء میں وی شانتارام کی فلم 'پڑوسی' آئی۔ یہ فلم پوری طرح سے سماجی مدعے کو اٹھائے ہوئے تھی۔ فلم میں حالیہ سماجی صورت حال کو پیش کیا گیا ہے۔ اس کے بعد شانتارام نے خواجہ احمد عباس کی کہانی And one man did not come back پر 'ڈاکٹر کوٹنیس کی امر کہانی' نام سے فلم بنائی۔ ان کی فلم 'دو آنکھیں بارہ ہاتھ' جیل میں زندگی گزار رہے قیدیوں کی کہانی ہے جس کو سماج میں جا کر دوبارہ زندگی گزارنے کا موقع دیا جاتا ہے اپنے دور کے لحاظ سے یہ بہت بڑا دلیری والا سماجی نظریہ تھا۔ جس کو انہوں نے اپنی فلم کا موضوع بنایا۔

1940ء کے ہی عشرے میں محبوب خان بھی سماجی مسئلوں کو لے کر فلم بنانے والے ہدایت کار بن کر ابھرے۔ ان کی زیادہ تر فلموں میں کسان اور ساہوکار کے درمیان کی کشمکش کا بیان ہوتا ہے۔ کارل مارکس کے نظریہ سے متاثر محبوب صاحب نے بڑے خوبصورت انداز میں غریبوں، سماجی مظلوموں اور کسانوں کے مدعے کو اٹھایا اور اس کے نتیجہ کے طور پر ان کو اپنی محنت سے اپنی قسمت اور زندگی بدلنے کا فلسفہ سکھایا، ان کی فلموں میں روٹی، عورت، نجمہ، اعلان، اس کے علاوہ 'مدر انڈیا' بڑی اہم فلمیں مانی جاتی ہیں۔ سنجیو شری واستو لکھتے ہیں۔

> ''۱۹۴۲ء میں ملک میں اناج کا مصیبت آ گیا تھا۔ اس حالیہ حقیقت کی عکاسی کر سکنے میں روٹی کامیاب ثابت ہوئی تھی۔ محبوب خاں آگے بھی اسی طرح مسائل کن سماجی فلمیں بناتے رہے ۱۹۴۸ء میں انہوں نے 'انوکھی ادا' بنائی۔ لیکن ۱۹۵۷ء میں ریلیز 'مدر انڈیا' ان کی سب سے زیادہ مقبول اور با مقصد فلموں میں سے ایک تھی''(۹۶)

آزادی کے بعد تو فلموں میں سماجی رنگ اور بھی گہرا ہو گیا۔ اس دور میں سماجی، سیاسی بھائی چارے پر مبنی فلمیں بنیں۔ اس دور کی چار شخصیات جنہوں نے سماجی فلمیں بنا کر اس روایت کو آگے بڑھانے میں اہم کردار ادا کیا ہے وہ تھے محبوب خاں، گرودت، راج کپور اور بمل رائے۔ 'آن' اور 'مدر انڈیا' (محبوب خان) 'پیاسہ' 'کاغذ کے پھول' اور 'صاحب بیوی اور غلام' (گرودت)، آوارہ 'شری 420'، 'جاگتے رہو' (راج کپور) 'دیوداس'، بندنی اور 'دو بیگھا زمین' (بمل رائے)

'دو بیگھا زمین' قرض میں ڈوبے ایک کسان کی کہانی ہے جو محنت مزدوری کرنے کے لئے شہر بھی جاتا ہے لیکن ساہوکار بڑی ہی چالاکی کے ساتھ کسان کی زمین ہڑپ لیتا ہے اور آخر میں وہ کسان اپنی زمین پر فیکٹری بنتا ہوا دیکھتا ہے۔ اس سے متعلق من موہن چڈا کے الفاظ کچھ اس طرح ہیں:

> ''اپنی اگلی فلم 'دو بیگھا زمین' میں بمل رائے نے سماجی موضوع کو پیش کرنے والی کہانی چنی تھی۔ یہی صرف فلم ہے جو 'ہم راہی' کی روایت میں آتی ہے، دو بیگھا زمین میں ہم شرت چندر کے ناولوں کے کرداروں کی Middle Class کی دنیا سے نکل کر ایک کسان کے مسائل کو دیکھنے سمجھنے کا موقع پاتے ہیں۔ دو بیگھا زمین کو دیکھ کر ایک امریکی تنقید نگار نے کہا تھا کہ ہندوستان کسی

دوسرے قسم سے نہ سہی لیکن سیاسی نظریے سے ایک جدید آزاد ملک ہے اس ملک کا ایک فلم کار اپنے ملک کے معاشیاتی ترقی کو اس رحم ناامیدی کی نظریے سے دیکھتا ہے یہ بڑی عجیب بات ہے۔"(۹۷)

آزادی سے تقریباً کچھ قبل ہندوستانی سینما کو سماجی لحاظ سے نئی افق عطا کرنے والوں میں اسکرپٹ رائٹر اور ہدایت کار خواجہ احمد عباس کا نام سرِفہرست ہے۔ ہندوستانی سینما کی تاریخ خاص کر سماجی فلموں کی تاریخ عباس کے ذکر کے بغیر مکمل نہیں ہوسکتی۔ انہوں نے اپنی فلم، نیا سنسار، کوٹینس کی امر کہانی، آوارہ، شری420 'بابی' مسافر (بطور اسکرپٹ رائٹر) جو دوسرے ہدایت کاروں کے لیے لکھی اس میں بھی انہوں نے اپنے سماجی خیال وسوچ سے کوئی سمجھوتہ نہیں کیا۔ ہاں اس میں تھوڑے پیسہ کمانے والے عناصر موجود ضرور تھے۔ اس کے علاوہ 'دھرتی کے لال' پردیسی، شہر اور سپنا فاصلہ، نکسلائٹ، سات ہندوستانی وغیرہ (بطور ہدایت کار) فلمیں بنائیں۔ ان فلموں میں وہ پوری طرح سماجی نظر آتے ہیں جن کے لیے ان کو کئی طرح کے انعام واکرام سے نوازہ گیا۔ اپنی سماجی فلموں کی بدولت عباس ہندوستانی سینما کے معمار کہلائے۔

اس دور میں چوپڑا بھائیوں نے بھی سماجی مدعوں پر کئی فلمیں بنائیں۔ افسانہ 1951 اور نیادور 1957 بی۔ آر چوپڑا کی فلم تھی تو وہیں یش چوپڑا نے اپنی پہلی فلم ہی 'دھول کا پھول' (1959) سماجی فلم بنائی۔ اس فلم میں شادی کے پہلے رشتوں اور ناجائز اولاد کی جذباتی کہانی کہی گئی تھی۔ اس فلم کو بن بیاہی ماں والی رجحان پہلی فلم کہا جاسکتا ہے۔ اس کے بعد یش چوپڑا وقت 'داغ' 'ترشول'، دیوار' وغیرہ سماجی فلمیں بناتے رہے۔

گلزار بھی ہندوستانی سینما میں سماجی فلموں کے لیے مشہور رہے۔ انہوں نے آشرواد 1968، خاموشی 1969، سفر 1970، کوشش 1972، پریچے اور اچانک 1973، آندھی اور موسم 1975 وغیرہ فلمیں بنائیں۔ جس میں اپنے دور کا سماجی وسیاسی رنگ آسانی سے دیکھنے کو مل جاتا ہے۔

فلم مفکرین کا یہ ماننا ہے کہ سلیم جاوید ہندوستانی سینما کی آخری اسکرپٹ رائٹر کی جوڑی تھی جنہوں نے بالی ووڈ کو اپنے دور کی سماجی پریشانیوں سے روبرو کروایا۔ سلیم۔ جاوید کا دور 82-1971 تک رہا۔ اس دوران انہوں نے اپنی فلموں میں سماج کو بالکل نئے انداز میں پیش کیا۔ انہوں نے اپنی فلموں سے امیتابھ بچن کو Angry young man کا خطاب دلوایا۔ سلیم۔ جاوید کی فلموں میں سماجی عناصر ہونے کے علاوہ ان کی فلموں نے پیسہ بھی بے شمار کمایا۔ آج ہندوستانی سینما کو سلیم۔ جاوید جیسی سوچ والے فلم سازوں کی ضرورت ہے۔ جس سے بالی ووڈ کا وجود قائم رہے اور اس میں Black Money آنے کے امکانات کم ہوجائیں۔ انہوں نے زنجیر، دیوار، شعلے، ڈان، ترشول وغیرہ بے حد مقبول فلمیں لکھیں۔ ستر کی دہائی کی فلموں سے متعلق ہندوستان (ہندی) اخبار کا ایک پیراگراف ملاحظہ فرمائیں:

"۷۰ کی دہائی میں چھایا رہا تفریح۔ جانی میرانام، یورپ اور پچھم، شور، بے ایمان' داغ، میرا گاؤں میرا دیش، یادوں کی بارات، پاکیزہ، ساون بھادو، امر پریم، دشمن کارواں، دستک، ہیر رانجھا، شعلے، دیوار، آنند، باورچی، میرا نام جوکر، 'پریچے'، 'موسم'، 'آندھی'، 'روٹی کپڑا اور مکان' 'زنجیر، ترشول، امر اکبر انتھونی، 'مقدر کا سکندر'، 'بابی، کالی چرن'، وسواناتھ، 'کبھی کبھی'، 'ملی'، 'گڈی' وغیرہ۔۔۔ اس دور کے کرشمہ تھے شعلے، جے شنتوشی ماں، سلیم۔ جاوید اور پنچم شعلے کے بارے میں تفصیل سے کوئی چرچا کرنے کا کوئی مطلب نہیں ہے۔ اسے باکس آفس کی ایک سپیشل واقعہ کہا

جاسکتا ہے جو شاید ہی پھر کبھی دہرائی جائے۔اس دور میں سلیم۔جاوید رائٹر کی پہلی جوڑی تھی جس
نے فلم رائٹر کی وقار کو انتہا تک پہچایا جس کی کمی آج شدت سے محسوس کی جارہی ہے۔''(۹۸)

<u>تیسرا دور2012-1980:</u> اس دور میں بھی سماجی فلمیں بنیں ۔لیکن ان کی تعداد بہت کم تھی۔اس دور کی فلموں کے تہہ میں Economy چھپی ہوئی تھی۔پہلے کی سماجی فلموں اور اب کی سماجی فلموں میں ایک فرق یہ آیا کہ پہلے اچھی فلموں سے پیسہ کمایا جاتا تھا اور اب پیسہ کمانے والی فلموں میں سماجی عناصر ڈال کر ہدایت کار اپنا کام مکمل سمجھتے ہیں۔انھیں بنیادی سوچ کے سبب یہ دور پوری طرح سے مسالہ فلموں میں تبدیل ہو چکا تھا۔اس دور کے کمرشیلی رنگ اختیار کرنے میں تبدیل ہوجانے کی وجہ سے فلم کی ایک نئی Categary پیدا ہوئی جو آرٹ فلموں کی categary کہلائی۔آرٹ فلم بنانے والوں میں شیام بنیگل،عزیز مرزا، گووند نہلانی، پرکاش جھا،سعید مرزا، وغیرہ ہیں۔اس دور کی سماجی فلموں کی فہرست مندرجہ ذیل ہے۔

انصاف کا ترازو، آواز، میری آواز سنو، زخمی عورت، مجھے انصاف چاہیے،طوائف، پرتی گھاٹ، بھرشٹا چار، البرٹ پنٹو کو غصہ کیوں آتا ہے،اردھ ستیہ، پار، آگھات، درشٹی، ۳۶ چورنگی لین، مرچ مسالا، رودالی،سلام بامبے، یہ وہ منزل تو نہیں، جانے بھی دو یاروں، دراصل، مرتیودنڈ، زبیدہ، فایر، گاڈ مدر، لگان، دل چاہتا ہے، لجا، چاندنی بار، مترا مائی فرینڈ، ۱۶ دسمبر، دلیجنڈ آف بھگت سنگھ، دیوداس، ستا، گنگا جل، باغباں، پنجر، منا بھائی ایم بی بی ایس،مقبول،لکھیہ ، دیوار، ویرزارا،سودیش، پیج تھری، بلیک،منگل پانڈے،اقبال،اپہرن، رنگ دے بسنتی، کارپوریٹ، ڈور، کابل ایکسپریس، گرو،ٹریفک سگنل،تارے زمین پر، ہلابول، جودھا اکبر،آمر،اویڈنس ڈے،گلال،تھری ایڈیٹس،مائی نیم از خان،لاہور،ویل ڈن ابا،راجنیتی، پپلی لایئو غیرہ۔

برنا ڈشا نے کہا تھا جب ہم کسی کو پڑھنا سکھاتے ہیں تو اس کی زندگی سنوارنے کے ساتھ ساتھ اسے ہم فرضی چیک بھی بنانا سکھاتے ہیں۔ٹھیک اسی طرح ہندوستانی سینما کے سماجی فلموں پر غور کریں تو پائیں کہ زمانہ شروعات سے ہی ہندوستان میں بھی سماجی لحاظ سے اچھی فلمیں کے بننے کا سلسلہ شروع ہو چکا تھا،اوراس کو محض اس لئے درکنار نہیں کرنا چاہیے کہ ہندوستان میں بے معنی ومقصد کی فلمیں زیادہ بنتی ہیں ہاں سماجی لحاظ سے اچھی فلموں کی تعداد بھلے ہی کم رہی ہو،لیکن جب بھی ایسی فلمیں بنیں ہیں دنیا کے تمام اہم فلم سازوں کا دھیان اس طرف متوجہ کرنے میں کامیاب رہی ہیں۔اور سچ تو یہ ہے کہ انھیں سماجی فلموں کی بنیاد پر ہندوستان کی سب سے زیادہ فلموں بنانے والی انڈسٹری کی عمارت کھڑی ہے۔

<u>فلم میڈیم کا سماج پر اثر:</u>

اس حقیقت کو اب ساری دنیا تسلیم کر چکی ہے کہ پڑھی جانے والی صنف کی بہ نسبت دیکھی جانے والی چیز کا عوام پر براہ راست اثر زیادہ دیر تک ہوتا ہے۔اس کے علاوہ یہ بھی قابل توجہ ہے کہ ایک کتاب تو ایک وقت میں بہت کم قاری (وہ بھی اگر اچھا پڑھا لکھا اور سوچنے والا ہو تو) کے دل ودماغ کو متاثر کرتی ہے جب کہ ایک فلم کا ایک پرنٹ اگر ایک سینما ہال میں دکھایا جائے تو ایک شو میں تقریباً 150 لوگوں اور ایک دن میں 4 شو ہوتے ہیں اور اس لئے اس کی تعداد 600 لوگوں کے دل ودماغ پر اثر ڈالتی ہے۔(اس میں بغیر پڑھے لکھے لوگوں کی تعداد 40 فیصدی تک ہوتی ہے۔) یہ فن بغیر پڑھے۔لکھے میں بھی بے حد مقبول ہے اور تفریح کا ذریعہ بھی۔ساتھ ہی ساتھ یہ کوئی مہنگا بھی نہیں ہے۔ملٹی پیلیکس اور عام سینما گھروں کے ٹکٹوں کی مجموعی بات کریں تو ایک ٹکٹ کی قیمت تقریبا 70 روپئے ہوگی۔جو آج کے دور میں کسی طرح سے بھی مہنگا نہیں ہے اور غالبًا انہیں پہلوؤں کے پیش نظر آج سینما ہمارے سماج کا ایک اہم حصہ ہے۔فلم کے میڈیم کا سماج پر اثر سے متعلق

برنادشا لکھتے ہیں:

''سینما کے شروعات میں ہی شانے یہ تجزیہ کرلیا تھا کہ ایجاد کی شکل میں سینما printing press سے کہیں زیادہ اہم ثابت ہوگا کیونکہ یہ تعلیم یافتہ اور غیر تعلیم یافتہ دونوں کو یکساں طور پر متوجہ کرے گا۔ انہوں نے یہ پیشین گوئی کی تھی کہ سینما مستقبل میں دل و دماغ کو گڑھے گا اوران کے چلن کو اثر انداز کرے گا۔ ساتھ ہی انہوں نے یہ بھی پہچان لیا تھا کہ سینما کا وسیع اور تفصیل آرٹ زندگی کو سب سے ہلکے اخلاقی مرتبہ پر اتار کر معمولی پن کو ضروری بناتا ہے۔''(۹۹)

اس میڈیم کی طاقت کو بتاتے ہوئے ونود بھاردواج لکھتے ہیں:

''فلم میڈیم کی طاقت بھی انوکھی تھی۔ آسانی سے انگنت لوگوں تک پہچایا جاسکتا تھا۔ زبان اور تہذیب کی دیواروں کو لانگھ کر اندھیرے میں بیٹھے ناظرین کو ان کے کمزور لمحوں میں جکڑا جاسکتا تھا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ مالدار ملکوں نے تفریح اور تجارت کے حیرت انگیز رشتوں کو اس میڈیم میں دیکھا اور سماج وادی ملکوں نے اس میڈیم میں پرچار کی انوکھی صلاحیت دیکھی۔''(۱۰۰)

کسی کہانی، ناول، ڈراما کو پڑھ کر اس کے مقام کردار کو تلاش کرنے والے بہت کم ملیں گے لیکن فلم دیکھ کر نفسیاتی اثرات قبول کرنے والوں کی تعداد لاکھوں میں ہے۔ ہم اکثر اخباروں، نیوز وغیرہ میں دیکھتے ہیں کہ 'دھوم' اوے لکی لکی اوے' 'بنٹی ببلی' وغیرہ دیکھ کر اسی انداز میں چوری کرنے والوں کی تعداد میں اضافہ ہوا ہے۔ وہیں 'رنگ دے بسنتی' 'تھری ایڈیٹ' اور 'ڈانس ڈے' وغیرہ فلمیں دیکھ کر ناظرین کے اندر کسی خاص موضوع کو لے کر ایک سوچ، فکر، بیداری وغیرہ پیدا ہوئی ہے۔ یہ جو نفسیاتی اثرات ناظرین پر مرتب ہوتے ہیں وہ منفی بھی ہے اور مثبت بھی۔ اس سے متعلق فلم کے شروعاتی دور میں نادشانے بھی اپنا ایک نظریہ دیا تھا جو مندرجہ ذیل میں پیش کیا جارہا ہے۔

''نوجوان اور اثر انداز ہونے والے باصلاحیت دماغوں پر سینما کے غلط اثر کے سوال پر شا کا کہنا تھا کہ یہ فلم پر بھی منحصر کرتا ہے اور دماغ پر بھی۔ ہر آرٹ میں اچھی اور بری دونوں طرح کی طاقت ہوتی ہے، جب آپ کسی کو لکھنا سکھاتے ہیں، تو آپ اسے فرضی چیک بنانا بھی سکھاتے ہیں اور شاعری لکھنا بھی۔''(۱۰۱)

ڈاکٹر چمن لال فلم کے میڈیم کے اثرات کو بتاتے ہوئے لکھتے ہیں:

''کسی بھی دوسری میڈیم کی طرح سینما بھی ایسا میڈیم ہے جس کے اثرات سماج میں positive اور Negative دونوں ہی ہوسکتے ہیں ۔ سینما دوسرے آرٹ میڈیم ۔ موسیقی، painting، ادب وغیرہ سے زیادہ طاقت ور میڈیم ہے۔ اس لئے اس کے اثر بھی گہرے ہوتے ہیں۔ ناظرین کے تہذیب کو بنانے بگاڑنے یا سنوارنے میں سینما کے کردار دوسرے آرٹ میڈئیمس سے زیادہ ہے۔ سینما دوسری آرٹ میڈیم سے اس لئے بھی زیادہ طاقت ور میڈیم ہے کیونکہ یہ مقبول آرٹ کا رہبر ہے۔''(۱۰۲)

فلم کا میڈیم اپنے آپ میں بہت طاقت ور میڈیم ہے اب اس بات کو نہ زیادہ کہنے کی اور نہ کسی دلیل کی ضرورت ہے۔ بہت ہی کم عرصہ میں انہوں نے اپنی ایک منفر اور مضبوط جگہ قائم کر لی ہے۔ اس میڈیم کے بارے میں ہم آئے دن سنتے آ رہے ہیں کہ اس کا سماج پر دونوں طرح کا اثر دیکھنے کو مل رہا ہے اور یہ بات کسی طرح سے جھٹلائی نہیں جا سکتی ہے۔ ہر ایک میڈیم کی طرح اس میڈیم کا بھی سماج پر اچھا اور برا دونوں اثر پڑ رہا ہے اور اب یہ ہم تمام لوگوں کی ذمہ داری ہے کہ فلم میڈیم کے سماج پر پڑنے والے بڑے اثرات کو کم سے کم کرنے میں تعاون کریں۔

<u>مقبول میڈیم:</u>

ہندوستان میں زمانہ قدیم سے ہی لوگوں نے اپنی تھکاوٹ کو دور کرنے یا محض تفریح کے لئے بھی شام میں ایک جگہ یکجا ہوتے تھے۔ ایک قصہ گوان کو داستان سناتا تھا۔ داستان گو کو داستان گوئی پر اتنی مہارت حاصل ہوتی تھی کہ وہ جو کچھ بھی کہتا اس سے سننے والوں کی آنکھوں کے آگے ایک تصویر ابھر آتی۔ اس دوران قصہ گو حرکات وسکنات سے بھی کام لیتا تھا پھر زمانے نے کروٹ لی اور کاغذ چھاپے خانے کے ایجاد کے بعد داستانوں کو شائع کرنے کا رواج عمل میں آیا۔ اب لوگ مسلسل کئی دنوں تک داستان نہیں سنتے تھے اپنی ضروریات کے مطابق وقت نکال کر تحریری داستان کو پڑھنے لگے۔ قاری کے پاس داستان پڑھنے کا بھی وقت نہیں رہا تو داستانوں کی جگہ ناولوں نے لے لی اور پھر ناولوں کی جگہ افسانوں نے۔

ان تمام تخلیقوں مثلاً داستان، ناول اور افسانہ میں ایک بات یہ ہوتی تھی کہ اس کے الفاظ کے ذریعے قاری کے آنکھوں کے سامنے ایک متحرک تصویر بنانے کی کوشش کی جاتی اور ان کا مقصد تفریح بھی تھا۔ جو ادیب اس میں کامیاب نہیں ہو پاتا اس کی تحریر بھی کامیابی کے پائیدان پر زیادہ اونچا نہیں پہنچ پاتی۔ ادباء کی متحرک تصویر بنانے کے خواب کو حقیقت کا جامہ پہنانے کے لیے تھیٹر کا وجود عمل میں آیا۔ تھیٹر کے ذریعے کردار ڈراما نگار کے خیالات کو سامعین وناظرین کے درمیان پہچانے لگے۔ پھر تھیٹر کی ترقیاتی تکنیکی شکل فلم بنی۔ اس دوران یہ بات قابل ذکر ہے کہ زمانہ قدیم سے لے کر اب تک ان تخلیقوں میں جتنی بھی تبدیلیاں رونما ہوئیں ہوں ان کی تہہ میں جو لفظ تفریح تھا وہ بدل نہیں سکا۔ فلم نے اس معاملے میں دوسرے تمام تفریحی ذرائع کو پیچھے چھوڑ دیا۔ فلم کے مشہور مقبول میڈیم ہونے کی وجہ بتاتے ہوئے رام ورکچھ بینی پوری لکھتے ہیں۔

> ''سینما جدید سائنس کی وہ بخشش ہے جو سستی تفریح دیتا ہے۔ دن بھر کی دوڑ دھوپ محنت مشقت سے پریشان انسان شام کو دل واشگی کا کوئی سامان تلاش کرتا ہے۔ غریب ملک ہے اسے ایسا ہی تفریح چاہیے جو کم سے کم پیسوں میں حاصل ہو سکے، سب جگہ حاصل ہو سکے اور اس کے اپنانے میں انگولی بھی نہیں اٹھائی جائے۔ سینما ان تمام شرائط کو پورا کرتا ہے اس لئے یہ اتنا مقبول ہے۔''(۱۰۳)

جوری مل پارکھ سینما میڈیم کی طاقت کی طرف روشنی ڈالتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''فلم ایک بصری میڈیم ہے۔ جب ہم فلم کو پردے پر دیکھتے ہیں تو زندگی ہمیں ٹھیک ویسے ہی نظر آتی ہے جیسا کہ ہم جیتے ہیں۔ اپنی اس طاقت کے وجہ سے ہی سینما کا اثر کسی بھی دوسری آرٹ میڈیم کے مقابلے کہیں زیادہ ہے۔''(۱۰۴)

دنیا میں شاید ہی کوئی ایسی اشیاء جو مکمل طور پر اچھی یا پوری طرح بڑی ہو، یعنی کسی اچھی چیز کے برے پہلو ہو سکتے ہیں اور برے کا اچھا پہلو۔ اس طرح یہ کہا جا سکتا ہے کہ بیچ کی کوئی ایسی چیز کا وجود ضرور ہے جو اس کے درمیان کی کڑی ہے۔ اس پیمانے پر اگر فلم کو بٹھا کر دیکھنے کی کوشش کریں تو پائیں گے کہ ہندوستانی سینما کے بھی تین پہلوؤں ہیں۔ آرٹ، کمرشیل، اور بیچ کا سینما، بیچ کا سینما آرٹ اور کمرشیل کی کڑی کے ساتھ ساتھ متبادل بھی ہے۔ مندرجہ ذیل میں جوری مل پارکھ کا ایک پیراگراف پیش کیا جا رہا ہے جو صرف سینما میڈیم پر روشنی ڈالتا ہے۔

> ''لیومیر بھائیوں نے حقیقت کو حقیقت کی طرح ہی پیش کیا لیکن میلس نے ان امیدوں کو جنم دیا کہ اس میڈیم کے ذریعے نہایت تخیلی دنیا کو حقیقت کی شکل میں پیش کیا جا سکتا ہے۔ سینما میڈیم کا حقیقت اور Fantesy کے دو کناروں سے گہرا تعلق ہے یہ ایک ایسا میڈیم ہے جہاں حقیقت کو Fantasy کی طرح اور Fantasy کو حقیقت کی طرح پیش کیا جا سکتا ہے۔''(۱۰۵)

آرٹ سینما Art Films: آرٹ سینما اسے کہتے ہیں جس میں فلم کی کہانی سماج اور وقت کو عیاں کرے۔ جس میں انسان اور انسانیت کی بات ہو، جس کے واقعات اسی حقیقی دنیا سے وابستہ ہوں اور سب سے اہم بات فلم کو بغیر مسالہ لگائے سچائی سے پیش کیا گیا ہو۔ آرٹ فلموں سے متعلق جوری مل پارکھ لکھتے ہیں:

> ''امریکی فلم ساز ڈی۔ ڈبلیو گریپتھ نے اپنی فلموں The birth of nation اور Intolerance کے ذریعے سے یہ ثابت کر دیا ہے کہ وہ حقیقت کو اپنی جذباتوں اور مقصدوں کے مطابق پیش کر سکتا ہے۔ گریپتھ کی فلموں نے یہ بھی ثابت کیا کہ فلم میڈیم کا اپنے وقت اور سماج سے گہرا تعلق ہوتا ہے گریپتھ نے امریکی سماج میں نسل واد کے اثر اور ان کے خلاف چل رہے جدوجہد کو اپنی فلم The birth of a nation کی بنیاد بنایا۔ اس نے امریکی تاریخ کے کچھ اصل کرداروں کو فلم کی کہانی میں شامل کیا۔ لیکن گریپتھ کی فلم نے یہ بھی بتایا کہ فلم میں بھی نظریہ اہم ہوتی ہے۔''(۱۰۶)

آرٹ فلموں کے فلم ساز سماج کو بہتر بنانے کی باتیں کرتے ہیں۔ اس کو وہ اپنا فریضہ سمجھتے ہیں۔ ان کو یہ لگتا ہے کہ ادب کی طرح فلم کی بھی کچھ ذمہ داریاں متعین کی جانی چاہیے یہ محض تفریح کے لیے نہیں ہو سکتا ہے۔ اس کے علاوہ ان کے مطابق فلم کو یہ بھی سمجھنا چاہئے کہ اس کا فرض اولین کیا ہے آرٹ فلموں کی کہانیوں کی خوبی ہوتی ہے کہ وہ اسی گوشت پوشت کی دنیا کی حقیقی کہانی ہوتی ہے اس کا تخیلی دنیا سے کوئی لینا دینا نہیں ہوتا۔ ہندوستان میں ایسے ہدایت کاروں میں خواجہ احمد عباس، رتوک گھٹک، واسو بھٹا چاریہ، مرنال سین، سعید مرزا، پرکاش جھا، شیام بنیگل، گووند نہلانی وغیرہ ہیں جنہوں نے ہر حال میں اس میڈیم سے اچھا کام لیا ہے۔

ہندوستانی فلموں کے شروعاتی کچھ عشروں کو اگر چھوڑ دیں تو پائیں گے کہ بالی ووڈ میں اچھی فلمیں ہی بنیں ہیں۔ جن کو آج کا متبادل / بیچ کا سینما کہا جاتا ہے۔ اس دور جس میں ہر لحاظ سے اچھی فلمیں بنی اور جن کو آج کا متبادل سینما بھی کہا جاتا ہے اس کو ہندوستانی سینما کے سنہرے دور سے تعبیر دی جاتی ہے۔ 1980 کے بعد آرٹ فلموں کے جنم لینے کی کیا وجوہات رہی ہیں اس پر روشنی ڈالتے ہوئے ملک راج آنند لکھتے ہیں:

> ''دنیا کی سبھی بڑی فلم Industries میں اس وقت بڑی عجیب فلمیں بن رہی تھیں۔ اصلیت

سے دور قصے کہانیاں اور بگڑی ہوئی سچ کی دنیا کی تصویر۔وہ فلمیں ناظرین کے لئے نیند کی ایک گولی کی طرح ہوتی تھی تا کہ ہفتہ بھر آنکھیں بند کر کے بیل کی طرح کام کرو۔اس حالت سے ابھرنے کے لیے آرٹ فلم کا جنم ہوا۔اس طرح آرٹ فلم ایک خواب تھی بگڑی ہوئی شکل کے خلاف Intellectuals نے اس نئے ادوار کا ترقی اور ردعمل کی لڑائی میں خوب استعمال کیا اور یہ اس طرح بازار کی سوچ کے خلاف Artistic تخلیق کی ایک جنگ میں تبدیل ہوگئی۔ فلموں کے آمد سے ڈرامائی آرٹ کو ایک زور کا جھٹکا تو لگ ہی چکا تھا۔لیکن آرٹ فلم کے آغاز سے 'سیلولائڈ' اسٹیج کا ایک طاقت ور مخالف بن گیا۔''(۱۰۷)

آرٹ فلمیں بنانے والے فلم ساز اپنی فلموں سے کبھی سمجھوتا نہیں کرتے۔ان کی فلمیں واقعات کی ایسی ترتیب ہوتی ہیں جو حقیقت کا احساس دلاتی ہے۔ایسے فلم ساز سماج کو بہتر طریقے سے سمجھتے ہیں اور اس کا استعمال فلموں میں کسی مدعے کو اٹھا کر لوگوں سے جواب طلب کرتے ہیں یا انھیں سوچنے پر مجبور کرتے ہیں ایسے دو فلم ساز شیام بنیگل اور گووند نہلانی کے بارے میں ادا کار اے.کے.ہنگل لکھتے ہیں:

'' آج اچھی فلمیں بنانے والے نہیں ہیں جو ہیں ان کے سامنے کچھ مجبوریاں ہوتی ہیں۔کچھ صرف اپنی اطمینان کے لئے فلمیں بناتے ہیں جیسے شیام بینگل، گووند نہلانی۔حالانکہ یہ تکنیک میں بہت آگے ہیں ، کرداروں کو اچھی طرح سمجھتے ہیں ان کی فلمیں Classes کے لئے ہوتے ہیں Masses کے لئے نہیں۔آج کے پروڈیوسرس کی دلیل ہے کہ فلمیں Masses کے لئے بنائی جاتی ہیں ان کا کہنا ہوتا ہے کہ وہ Bold موضوع کا انتخاب کرتے ہیں تو کیا پرانی فلمیں بولڈ موضوعات کو نہیں اٹھائی تھیں۔؟

میں آپ کو 'دنیا نہ مانے' کی مثال دینا چاہتا ہوں۔اس فلم میں ایک دلیر موضوع تھا۔ایک لڑکی کی شادی دھوکے سے بوڑھے آدمی سے کردی جاتی ہے۔وہ اسے تا زندگی اپنے پاس نہیں آنے دیتی، آخر میں اس کے شوہر کو اپنی بھول کا احساس ہوتا ہے، وہ اپنی خواہش ظاہر کر کے مرتا ہے کہ وہ دوسری شادی کرسکتی ہے۔ میں جب اپنے والد صاحب کے ساتھ فلم دیکھ کر نکلا، وہ لگا تار کھوئے ہوئے تھے میں نے ان سے پوچھا والد صاحب تانگا لے لیں، وہ مجھ سے پوچھنے لگے۔اوتار اس نے دوسری شادی کر لی ہوگی؟ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ تب کی فلمیں اس وقت کے سماج کو دیکھتے ہوئے ایسی بات کہنے کا ہمت رکھتی تھیں اور ناظرین کو اس پر سنجیدہ سوچ کے لیے تیار کرتی تھی (۱۰۸)''

آرٹ فلموں میں مندرجہ بالا اتنی خوبیاں موجود ہیں لیکن اس کے باوجود ایسی فلموں کے بننے کا سلسلہ تقریباً رک سا گیا ہے۔اس سے متعلق سرکار سے کوئی جواب طلب کرو تو سرکار کچھ اداروں کا نام گنوا دیتی ہے جہاں اچھی فلموں کے بننے میں مالی تعاون دی جاتی ہے اور ان اداروں میں اتنے کم پیسے ہوتے ہیں جن سے کمرشیل فلموں کے مقابلے تو کیا اس کے آس پاس بھی کھڑا ہوا نہیں جاسکتا ہے۔اس حالت میں اچھی فلمیں کیسے بنائی جاسکتی ہیں؟ کمرشیل فلموں سے سرکار کو ٹکٹ کی قیمت سے زیادہ Tax ملتا ہے اس لئے سرکار چپ ہے ایسے میں آرٹ فلموں

کی روایت کو قائم رکھنے کے لیے ہندوستانی سینما میں آرٹ فلموں کے بننے کا سلسلہ بنا رہے تو حال میں تین ایسے اقدام ہیں جس سے آرٹ سینما کو بڑھاوا مل سکتا ہے۔

(i) کالج اور یونی ورسٹی کے نصاب میں فلم کو شامل کرنا چاہیے تا کہ ناظرین کو شروعاتی دور سے ہی اچھی اور بڑی فلموں کا فرق معلوم ہو جائے۔

(ii) ناظرین ایسی فلمیں دیکھنے نہ جائیں جن فلموں کا کوئی سماجی سروکار نہ ہو اور جسے محض پیسہ لانے کی غرض سے تخلیق کیا گیا ہو۔

(iii) حکومت کم پیسوں میں آرٹ فلموں کو سنیما ہالوں میں دکھانے جانے کا بندوبست کرے۔

خیر یہ تو مستقبل کی وہ باتیں ہیں جن کا تو بس ابھی خواب دیکھا جا سکتا ہے۔لیکن حال میں آرٹ فلموں کے بننے میں کیا روڑے ہیں ملک راج اس طرف دھیان متوجہ کرواتے ہوئے لکھتے ہیں:

''کل ملا کر ہندوستان میں آرٹ فلموں کے لئے تخلیقی کوشش بہت کم ہوئی۔ یہاں نظریہ یہ ہے کہ وہ کون سی پریشانی اور دشواریاں ہیں جو ہمارے سماج میں آرٹ فلم کے ترقی میں روڑے ڈال رہی ہے؟ پہلی بات ہمارے ملک کی آبادی ایک جیسی نہیں، ملک کی اپنی ایک رابطے کی زبان جسے سبھی سمجھ سکے نہیں ہیں، حالانکہ ہندی ہندوستان کے بہت بڑے حصہ کے عوام کو مطمئن کرتی ہے۔لیکن یہ بھی سچ ہے کہ ایک تہائی ہندی نہیں سمجھتے، مکالمہ کی اس مسئلہ سے نکلنے کے لئے فلم ہدایت کار اپنی فلموں میں اور غیر ضروری گانے اور ناچ کی منظر بھر دیتے ہیں تا کہ جو لوگ فلم کے مکالمے نہیں سمجھتے وہ بھی فلم کو دیکھیں۔

دوسری بات یہ ہے کہ فلم **Industry** میں پیسے لگانے والے وہ لوگ ہیں جو بیاج کی اونچی دروں پر صرف منافہ کے لئے پیسے لگاتے ہیں۔فلموں کے معیار کو قائم کرنے کی ان کی کوئی ذمہ داری نہیں ہوتی ہے۔ ہدایت کار بھی پیسے کے غلام بننے کے لئے مجبور ہیں۔

تیسری اور سب سے اہم بات، سارے ملک کے **Distributor** فحش کی پیش کش کے اتنے عادی ہو چکے ہیں کہ الگ۔الگ ڈھنگ کی کوئی بھی فلم، جو فنکارانہ رجحان کی ہو یا جن میں ایسی کوئی تخلیقی چیز ہو، جو چوتی چھاپ ناظرین کے نہیں بھانے کی گنجائش ہو، وہ کبھی نہیں خریدتے ہیں۔''(۱۰۹)

اس سلسلے میں جوری مل پارکھ اپنی رائے پیش کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''فلموں کے یہ **Distributor** نہ تو فلم کے آرٹ پہلو کے ماہرین ہوتے ہیں اور نہ یہ سماجی سروکاروں سے، وہ تو محض ایک **Businessman** ہوتے ہیں جو فلم **distribution** کے حق خرید کرا سکے پیش کش کے ذریعے زیادہ سے زیادہ پیسہ کمانا چاہتے ہیں۔ایسے میں وہ صرف ایسی فلموں کے **Distribution** میں ہی دلچسپی دکھاتے ہیں جن میں ان کو مالی فائدہ کی امیدیں نظر آتی ہیں۔اگر ایسی امیدیں کم ہیں تو وہ پروڈیوسر پر فلم میں تبدیلی کے لئے دباؤ ڈالتے

ہیں۔ اس طرح فلم کی پیش کش کسی آرٹ کی تخلیق کے روپ میں نہیں ہوئی بلکہ ایک product کے روپ میں ہوتی ہے جسے بازار میں فروخت کیا جاتا ہے"۔(۱۱۰)

آرٹ فلموں کے بارے میں ونود بھاردواج کی رائے یہ ہے:

"مشہور کیوبائی فلم ساز توماس آئینہ نے ۱۹۸۰ء میں بنگلور Film Festival میں بات چیت کے دوران یہ بات مجھ سے کہی تھی کہ میری نظر میں سماج واد کا سب سے اچھا پرچار اچھی فلمیں بنانے میں ہے۔ آپ اچھی فلم کی شرطوں پر فلم بنانا بھول جایئے کہ آپ کو سماج واد کا پرچار کرنا ہے اچھی فلمیں بتائیں گی کہ سماج واد ایک اچھی چیز ہے۔"(۱۱۱)

کمرشیل سینما Commercial cinema: جیسا کہ نام سے واضح ہوجاتا ہے کہ اس طرح کے سینما بنانے والوں کا تعلق صرف اور صرف پیسہ کمانے والوں سے ہے۔ یہ اپنی فلموں کی تمام کمیوں کو مسالہ کے ذریعے بھرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ ایسی فلموں کی کہانیوں یا ان کے واقعات کا تعلق پوری طرح سے تخیلی دنیا سے ہوتا ہے۔ حقیقت پسندی سے اس کا دور تک کوئی رشتہ نہیں ہوتا ہے۔ فلم بنا کر پیسہ کمانا ایک بات ہے اور پیسہ کے لئے فلمیں بنانا سماجی لحاظ سے ٹھیک نہیں ہے۔ پیسہ اور فلموں کا گہرا رشتہ ہے اس طرح اشارہ کرتے ہوئے جوری مّل پارکھ لکھتے ہیں۔

"سینما اپنے پیدائش سے ہی علاقے میں رہا ہے۔ سینما کی پیدائش کا Credit فرانس کے دو بھائیوں لوئی اور اگست جنہیں لیومیر بھائیوں کے نام سے جانا جاتا ہے، کو دیا جاتا ہے۔ ان دونوں نے اپنی ایک ایک دو دو منٹ کی فلموں کے پیش کش لوگوں سے پیسے لے کر کئے تھے۔ ۲۸ر دسمبر 1895 کو جب ان دونوں بھائیوں نے پیرس کے ایک کیفے میں اپنی فلموں کو دکھایا تھا تو انہوں نے وہاں اکٹھے ناظرین سے پیسے وصول کئے تھے۔ اس لئے انھیں صرف سائنس داں یا انجینئر سمجھنا بھول ہوگی، وہ ایسے کاروباری بھی تھے جو جانتے تھے کہ فلم تکنیک کا استعمال پیسہ بنانے کے لئے کیا جاسکتا ہے اور ٹھیک ایسا ہی انہوں نے کیا بھی۔"(۱۱۲)

اس سے متعلق اپنی رائے کا اظہار کرتے ہوئے ونود بھاردواج لکھتے ہیں:

"دنیا بھر میں فلم میڈیم تفریح، کاروبار اور آرٹ کے بے چینی بھرے رشتے کو تقریباً ایک صدی سے جھیلتی چلی آرہی ہے۔ یہ رشتہ سخت ہے۔ فلم ساز کیمرہ کا قلم کی طرح استعمال کرنے کی کوشش کرسکتا ہے۔ ایسی بہت ساری کامیاب کوشش فلم کے تاریخ میں ہمیں ملتی ہیں۔ لیکن ایک فلم ساز یہ کبھی نہیں کہہ سکتا کہ باکس آفس سے میرا کوئی تعلق نہیں۔ جو ایسا کہتا ہے وہ یا تو جھوٹا ہے یا اس میڈیم کے مذہب اور جذبہ کو سمجھ ہی نہیں پائے ہیں۔"(۱۱۳)

کمرشیل فلمیں بنانے والے فلم ساز اس میڈیم کو صرف پیسہ اگانے والی مشین سمجھتے ہیں یہی وجہ ہے کہ ان کی فلموں میں سماجی عناصر نہیں ہوتے ہیں۔ کچھ کمرشیل فلمیں بنانے والے ہدایت کاروں کا اپنی فلموں سے متعلق تو یہ بھی کہنا ہے کہ 'ناظرین' میری فلمیں دیکھنے آئیں تو وہ اپنا دماغ گھر پر ہی چھوڑ کر آئیں، یعنی ان کی فلموں سے کسی سوشل پیغام کی امید نہ کی جائے جس سے دل و دماغ پر زور ڈالنے یا سوچنے سمجھنے کی

ضرورت ہو۔ کمرشیل اور آرٹ سینما کے درمیان موازنہ اور کمرشیل سینما کو نہایت خوبصورتی سے سمجھاتے ہوئے جوری مل پارکھ لکھتے ہیں۔

''کمرشیل سینما کی مقبولیت کی بنیادی وجہ اس کا نیا پن یا کامیابی نہیں بلکہ اس کی کاروبار ہے ویسے تو سینما ایسا میڈیم ہے جس میں کاروباری پہلو کو نظر انداز کسی بھی طرح کی فلمیں بنانے میں نہیں کی جاسکتی ہے کیونکہ اس میں اتنا پیسہ لگتا ہے جب تک وہ واپس نہ ملے، فلم ساز اگلی فلم نہیں بنا سکتا۔ پھر بھی سینمائی دنیا میں ہمیں دو قسم کے فلم ساز دکھائی دیتے ہیں۔ ایک وہ جن کے لئے سینما ایک کاروبار ہے اور جن کا اہم مقصد منافع کمانا ہے۔ دوسرے وہ ہیں جو فلم کے میڈیم سے لوگوں تک اپنی بات پہچانا چاہتے ہیں۔ یا جو سمجھتے ہیں کہ دوسرے میڈیم کی طرح سینما بھی ایک میڈیم آرٹ ہے۔ جو فلم ساز منافے کے لئے فلم بناتے ہیں اس کے بعد یہ طے کرنا ضروری ہو جاتا ہے کہ اس کی فلم باکس آفس پر کامیاب ہو۔ اس لئے اسے اس بات کا بھی خیال رکھنا ہوتا ہے کہ فلم میں کچھ ایسا نیا پن ہو جو پہلے کسی دوسری فلم میں نہ رہا ہو۔ لیکن دوسری طرف اسے اس بات کا ڈر بھی لگا رہتا ہے کہ ناظرین کہیں اس کے نئے پن کو نامنظور نہ کردے۔ اس لئے وہ صرف اس نئے پن کو اپنانا چاہتا ہے جو پہلے سے کامیاب اور قبول کئے جا چکے پرانے ڈھانچے میں پیش کی جاسکے۔ وہ جانتا ہے کہ پرانے کامیاب طریقے کو اس طرح دہرانے سے اسے کامیابی نہیں ملے گی۔ اس لئے وہ سوچتا ہے کہ اگر اس کامیاب طریقے کو کسی دوسرے ڈھنگ سے پیش کیا جائے تو اس کی کامیابی یقینی ہو سکتی ہے یہیں سے فلموں میں ان فارمولوں کی شروعات ہوتی ہے جن کو تھوڑے بہت ہیر پھیر کے ساتھ فلم ساز دہرانا چاہتے ہیں۔'' (۱۱۴)

1980ء کے بعد ہندوستانی سینما میں ایسے فلم ساز آئے جن کا مقصد فلموں سے زیادہ سے زیادہ پیسہ کمانا تھا۔ کمرشیل فلمیں لگاتار تیزی سے فلم نگری میں اپنے قدم جمارہی تھی۔ ان فلموں میں ایسے موضوعات کا انتخاب کیا جاتا تھا جو زیادہ سے زیادہ ناظرین کو اپنی Fantacy میں قید کرسکے۔ اس سے متعلق جوری مل پارکھ لکھتے ہیں:

''ہندی کا کمرشیل سینما مقبول تفریح کا سامان ہونے کی وجہ وہ سماج کے ایسے اندرونی مخالفت کو موضوع نہیں بناتا جس کی وجہ اس کی مقبولیت کے پرچار میں رکاوٹ پہنچے۔ ہندی سینما کی شروع سے کوشش رہی ہے کہ وہ ایسا 'میلوڈرامہ' پیش کرے جو ہندوستان کے ہر ایک علاقے، ذات، طبقوں اور مذہب کے ماننے والے لوگوں کی جذباتوں کے مطابق ہو یعنی ان کے خیالوں، تہذیبوں اور جذباتوں کو ٹھیس پہنچائے بغیر ناظرین تفریح کرے۔ لیکن یہ کام آسان نہیں ہے۔ فلموں کا ہی نہیں ادبی اور دوسری آرٹ میڈیم کی تاریخ یہی بتاتی ہے کہ اپنے وقت سے خودمختار ہو کر کوئی آرٹ نہ تو لوگوں کا تفریح کرسکتی ہے نہ ہی انھیں اثر انداز کرسکتی ہے۔

یہی وجہ ہے کہ ہندی سینما کا کاروباری سینما جس کا صرف ایک ہی مقصد ناظرین کو تفریح عطا کرنا ہے۔ اپنی اندرونی چیز کے لئے حالیہ حقیقت سے ترغیب حاصل کرتا ہے۔

یہ اچانک نہیں ہے کہ پچھلے تقریباً دو دہائی میں بالی ووڈ میں تشدد سے بھری فلمیں زیادہ بنیں ہیں۔ اگر ہم اس کے بعد کے ہندوستان پر نظر ڈالیں تو یہ ہمارے ملک کا وہ حقیقت ہے جس سے ہم سبھی واقف ہیں اس لئے سوال یہ بھی نہیں ہے ہندی فلموں میں حالیہ حقیقت عیاں ہوئی ہے یا نہیں یا کس حد تک عیاں ہوا ہے۔سوال یہ ہے کہ ان فلموں کا اپنے وقت کے حقیقت کے بارے میں نظریہ کیا ہے۔"(۱۱۵)

متبادل/ بیچ کا سینما: آرٹ فلموں کی مجبوریوں اور کمرشیل سینما کی لگاتار بڑھ رہی بدعنوانیوں کی وجہ سے فلم انڈسٹری میں ایسی فلموں کی Categary پیدا ہوئی جو زیادہ تیزی سے تو نہیں لیکن بڑی مضبوطی کے ساتھ اپنے قدم بڑھا رہی ہے یہ متبادل/ بیچ کا سینما کہلائی۔ایسی فلمیں سماجی لحاظ سے بہتر تو ہوتی ہی ساتھ ہی ساتھ یہ فلمیں پیسہ بھی کماتی ہیں۔اب یہ کہنا کوئی مبالغہ نہیں ہے کہ ہندوستانی فلم انڈسٹریز کا وہ سنہرا دور جو تقریباً 1930ء کے بعد سے 1970 کے اواخر تک رہا ہے اب پھر سے جلد ہی آنے والا ہے۔اس بیچ کے سینما نے سب سے بڑا کام یہ کیا کہ آرٹ کمرشیل کی تھیوری کو خارج کر ڈالا۔اب باتیں اچھی اور بڑی فلموں کی ہوتیں ہیں اچھی فلموں کی تعریف بیان کرتے ہوئے ایک بار ایک انٹرویو میں فاروق شیخ نے کہا تھا 'سماجی معیار پر فٹ بیٹھنے والی فلمیں اچھی ہیں باقی سبھی بڑی' اب حالات تو یہ ہو گئے ہے کہ وہ فلمیں جنہوں نے پیسہ بھی کمایا ہے وہ بھی اچھی فلموں کے زمرے میں آسکتی ہیں۔اگر ان میں سماجی عناصر موجود ہو تو اس بارے میں ونود بھاردواج کی رائے ہے:

"۔۔۔آرٹ سینما کے نام پر بننے والا سینما بھی ایک سا نہیں ہے اور نہ ہی مکمل کمرشیل سینما بڑا سینما ہے۔اس طرح سینما کو کمرشیل اور غیر کمرشیل خانوں میں بانٹنے کے بجائے اچھے اور بڑے سینما کے روپ میں دیکھا جانا چاہیے۔ایسا آرٹ سینما بھی کیا کام کا جسے دیکھنے کی خواہش مٹھی بھر خاص ناظرین میں بھی نہ ہو۔اس طرح سینما کے متعلق میں جو سوال پوچھا جانا چاہیے وہ یہ ہے کہ کیا وہ محض تفریح کا ذریعہ ہے یا اس کا کوئی اور کردار بھی ہے؟ یہاں سینما کے سماجی کردار کا سوال اٹھ کھڑا ہوتا ہے۔"(۱۱۷)

متبادل/ بیچ کے سینما کو سمجھنے کے لیے فلم کی مقبولیت کو بھی سمجھنا لازمی ہوگا۔مقبولیت کا تعلق کمرشیلی کامیابی سے ہے یعنی یہاں یہ مانا جا رہا ہے کہ جو فلمیں اپنی لاگت وصول کریں پروڈیوسر کو منافع دے دے وہ مقبول فلم ہے۔ایک فلم کی لاگت دو کروڑ ہے اور اس نے چار کروڑ روپئے کما لیے تو وہ کامیاب فلمیں ہیں۔آج کل کی فلمیں چاہیے وہ کتنی ہی سستی کیوں نہ بنائی جائے اس کی لاگت ایک کروڑ سے کم نہیں آتی۔ ایسے میں فلم ساز کے لیے یہ ضروری ہو جاتا ہے کہ اس کے فلم کا پیسہ وصول ہو جائے نہیں تو مستقبل میں فلم بنانے کے لیے ضروری روپیہ کا بندوبست کرنا مشکل ہو جائے گا۔'سمر' فلم بنانے کے بعد شیام بنیگل اس کو بڑے سینما ہالوں میں پیش نہیں کر پائے یا 'نسیم' بنانے کے بعد سعید مرزا کی فلم کو کوئی Distributor خریدنے کو تیار نہیں ہوا تو ان دونوں کے لیے یہ کیسے ممکن ہوگا کہ وہ آگے بھی فلم بناتے رہیں۔۔۔۔ایسے میں انھیں کسی نہ کسی سطح پر سمجھوتا کرنا پڑتا ہے یا پڑ سکتا ہے۔شیام بینگل کو اپنی اگلی فلم 'زبیدہ' میں کرشما کپور اور پرکاش جھا کو اپھرن میں ناچ گانے ڈالنے پڑے۔اب بات یہ آتی ہے کہ یہ تبدیلی کیسی ہے؟ سماجی لحاظ سے مثبت یا منفی اس طرح فلم اور economy کا ایک خاص رشتہ ہے جس سے دونوں کو الگ کر بالکل نہیں دیکھا جا سکتا ہے۔فلم اور Economy کا رشتہ قائم کرتے ہوئے ونود بھاردواج لکھتے ہیں:

"دنیا بھر میں فلم میڈیم تفریح، کاروبار اور آرٹ کی بے چینی بھرے رشتے کو تقریباً ایک صدی سے

جھیلتی چلی آ رہی ہے۔ یہ رشتہ سخت ہے فلم ساز کیمرہ کا قلم کی طرح استعمال کرنے کی کوشش کر سکتا ہے۔ ایسی بہت ساری کامیاب کوشش فلم کے تاریخ میں ہمیں ملتی ہیں۔ لیکن ایک فلم ساز یہ کبھی نہیں کہہ سکتا کہ باکس آفس سے میرا کوئی تعلق نہیں۔ جو ایسا کہتے ہیں وہ یا تو جھوٹا ہے یا اس میڈیم کے مذہب اور جذبہ کو سمجھ ہی نہیں پائے ہیں۔'' (۱۱۷)

ہم یہ کہنے پر مجبور ہیں کہ اب متبادل بیچ کی فلمیں زیادہ سے زیادہ بنیں۔ جس سے سماج کو بہتر بنانے کے خواب کے ساتھ ساتھ فلم نگری کا وجود بھی باقی رہ سکے۔ میں یہ بات کسی خام خیال میں نہیں بلکہ سنہرے دور کے مطالعہ کے بعد کہہ رہا ہوں۔ ہم جس کو اپنی فلم انڈسٹری کا سب سے اچھا دور پیسہ اور فلم دونوں لحاظ سے کہتے ہیں جس پر ہمیں فخر ہے وہ دراصل آج کا متبادل/ بیچ کی فلموں کا تھا۔ اس بات سے کسی کو انکار ہوسکتا ہے کہ اس دور کی فلمیں دونوں لحاظ سے کامیاب تھیں، اب ہم متبادل سینما پر بھروسہ کیوں نہیں کر پا رہے ہیں؟ میرے خیال میں اب اس کی کوئی وجہ نہیں ہونی چاہیے۔ بیچ کا سینما ہندوستانی فلم نگری کے لئے ایک بہتر خواب کو لے کر آیا ہے جس پر ہم مستقبل میں اچھی فلموں کی بنیاد رکھ سکتے ہیں۔

<u>فلم اور سماج کا رشتہ:</u>

فلمی دنیا نے آج بھلے ہی اپنی ایک الگ دنیا بنالی ہے لیکن اس بات کو قبول کرنا ذرا مشکل ہوگا کہ اپنی بسائی اس دنیا میں بسنے کی وجہ سے وہ باقی سے کٹ گیا ہے۔ ضروری ہے کہ فلم کی انگلیاں سماج کی نبض پر رہے اور وہ اس کی دلچسپی کی دھڑکنوں کو پہچانے۔ وہ جانتا ہے کہ اگر اس نے ایسی فلمیں بنائی جس کے نیچے سماج کی زمین نہیں ہے تب وہ فلم پٹ جائے گی اس لئے ناظرین کی پسند اور ناپسند کا خیال رکھنا اس کے لیے ضروری ہو جاتا ہے کیونکہ وہ فلمیں بناتا ہے آخر کار ناظرین کے لیے۔ یہی اس بات کو ثابت کرتا ہے کہ فلمیں سماج سے کٹ کر زندہ نہیں رہ سکتیں۔ اب یہ بات الگ ہے کہ فلم ساز اپنی فلموں کے لیے سماج کے کن عناصر کا انتخاب کرتا ہے؟ اور اس کو کیسے پیش کرتا ہے۔ اتنا تو ضرور ہے کہ وہ جو کچھ بھی انتخاب کرتا ہے سماج کا یہی حصہ ہوتا ہے کیونکہ دنیا کی کوئی بھی چیز سماج سے الگ نہیں ہوسکتی ہے۔ اس سے متعلق ایک پیراگراف جوری مل پارکھ کا ملاحظہ فرمائیں:

''فلموں کا اپنے وقت اور سماج سے تعلق ہوتا ہے یہ تعلق ہی انھیں ہر بار نیا اور مختلف بناتا ہے۔ لیکن ایسا ہوتے ہوئے بھی ان میں وسیع وحدت ہوتی ہے۔ اس لئے ادب کی طرح فلمیں بھی ہر دور میں اپنے پہلے دور سے مختلف ہوتی ایک دوسرے سے الگ ہو کر بھی ایک ہی وقت کو خود، کو عیاں کر رہی ہوتی ہیں۔

یہ سمجھنا بڑی بھول ہے کہ تفریح کا میڈیم ہونے کی وجہ سینما کا سماج کے حقیقت سے تعلق نہیں ہوتا۔ کمرشیل فلمیں جن کا مقصد صرف پیسہ بنانا ہوتا ہے وہ بھی اپنے دور سے خود مختار نہیں ہوتیں ان میں اپنے وقت اور سماج کے عکس دیکھے جا سکتے ہیں۔'' (۱۱۸)

اس طرح سماج سے اتنے گہرے تعلقات کے باوجود وہ سماج کی اتنی زبردست تنقید کا شکار اور اس کی آنکھوں کی کرکری اس لئے بنا ہوا ہے کیونکہ وہ اپنی پیش کش میں غیر حقیقت پسند ہو جاتا ہے۔ ایک حقیقت کی اتنی غیر حقیقی پیش کش کی جاتی ہے کہ سچ ہونے کے باوجود اس پر یقین نہیں کیا جا سکتا ہے اور پھر حقیقت کا تاثر تلاش کرنے کے باوجود بھی نہیں ملتے۔ ایسا کیوں؟ اس کی اصل وجہ ناظرین کے جذبات کو زیادہ سے زیادہ

بھڑکانے کی کوشش،فلم ساز یہ مان چکے ہیں کہ ہندوستانی ناظرین Happy Ending کی روایت کے عادی ہو چکے ہیں۔یہ مان لینے کے بعد کہانی کے تانے بانے میں اتنے جوڑتوڑ کرنے پڑتے ہیں کہ حقیقت نہ جانے کہاں گم ہو جاتی ہے۔ایسے میں فلم ساز کو یہ موقع مل جاتا ہے کہ وہ فلموں میں خوب سارا مسالہ ڈال دیں۔اس سے متعلق جوری مل پارکھ کی رائے ہے:

> ''زندگی کی روزمرہ کی مشکلوں سے تھکے۔ہارے لوگوں کو اگر سینما سکون دیتا ہے تو کیا یہ کوئی غیر سماجی کام ہے؟ آخر تفریح ہے کیا؟ کیا تفریح کا ہمارے حقیقت سے کوئی تعلق نہیں ہوتا؟ کیا ہم کسی ایسی چیز سے مسرت محسوس کر سکتے ہیں جن کا ہمارے زندگی کی اصلیت سے کچھ بھی لینا۔دینا نہ ہو؟ کیا کوئی مکمل طور پر تخیلی چیز ہمارا تفریح کر سکتی ہیں؟ اور یہ بھی کہ کیا کوئی پوری طرح تخیلی چیز آخر کار ہوتے ہیں؟
> ہندی فلموں کے بارے میں عام رائے یہی ہے کہ اس کا حقیقت سے کوئی تعلق نہیں ہے۔یہ صرف وقت گزارنے کا سستا اور آسان ذریعہ ہے، خاص طور سے ان غریب طبقے کے لیے جو دن بھر تھکا ہارا دو تین گھنٹے سینما ہال میں بیٹھ کر اپنا تفریح کر گھر جا کر سکھ چین کی نیند سوتا ہے۔لیکن کیا یہ رائے صحیح ہے؟ کیا ان فلموں کا لوگوں کی زندگی سے کوئی تعلق نہیں ہوتا؟ کیا پردے پر تین گھنٹے تک ہونے والے واقعات اتنی خودمختار ہوتی ہیں کہ ناظرین انھیں لگاتار ایک جذبہ سے دیکھتا ہے؟ اگر ہم کسی بھی دور کی سب سے زیادہ مقبول فلموں پر ہی غور کریں تو صاف ہو جائے گا کہ ایک بھی ایسی فلم نہیں ہے جس کا اس وقت کی حقیقت سے کسی طرح کا رشتہ نہ ہو۔''(۱۱۹)

اس طرح یہ بات بالکل ثابت ہو جاتی ہے کہ کسی بھی فلم کی کہانی سماج سے باہر کی تو ہو ہی نہیں سکتی ہے۔فلم اور سماج کا ایک گہرا اور اٹوٹ رشتہ ہے چاہیے وہ زیادہ یا کم ہی کیوں نہ ہو اس کو کسی طرح سے منقطع نہیں کیا جا سکتا ہے۔

فلم کا میڈیم:

میڈیم کے معنی ہوتے ہیں وسیلہ یعنی کسی وسیلہ سے کسی بات کا کہا جانا۔ساتھ ہی ساتھ اس بات کا خیال بھی رکھنا کہ جو بات ناظرین تک پہنچائی جا رہی ہے وہ سماج کو کس طرح سے متاثر کر رہی ہے؟ مطلب میڈیم کی حدود بندی کرنا، حالانکہ یہ کام مکمل طور پر میڈیم کا نہیں ہے لیکن اس کے باوجود سبھی کی اپنی سماجی ذمہ داریوں سے انکار بھی نہیں کیا جا سکتا ہے۔چونکہ بات یہاں فلم کے میڈیم کی ہو رہی ہے تو ایسے میں یہ توقعات بلند ہو جاتی ہیں کہ یہ میڈیم نہ صرف سماج کو بہتر بنانے میں تعاون کرے بلکہ میڈیم کو اپنی طاقتوں کا بھی احساس ہو۔

فلمی میڈیم صرف 117 سال پرانا میڈیم ہے 1895ء میں فرانس میں لیومیر بھائیوں نے پہلی بار فلم کو ناظرین کے سامنے پیش کیا۔یہ فلم صرف دو منٹ لمبی تھی۔اس میں ایک کارخانے سے نکلتے ہوئے مزدوروں کو دکھایا گیا تھا۔اس فلم کو اگر غور سے دیکھیں تو پائیں گے کہ آگے چل کر سینما نے جس سمت ترقی کی، لیوئیر بھائیوں کی فلموں میں ان سب بنیادیں چھپی ہوئی تھیں۔ان کی فلموں کے ذریعے لوگوں کو ایک ایسے تجربات سے روبرو ہونے کا موقع ملا جس کی وہ اس سے پہلے تخیل بھی نہیں کر سکتے تھے۔انہوں نے اس دنیا جسے وہ جیتے اور دیکھتے تھے اور جس کا وہ حصہ تھے۔اس کو ٹھیک ویسے ہی شکل میں سینما کے پردے پر دیکھا۔ان لوگوں کے لیے یہ تجربہ ایک تعجب میں ڈال دینے والا تھا۔لیکن جلد ہی لوگ اس سے اکتا گئے وہ اب کچھ ایسا دیکھنا چاہتے تھے جسے وہ حقیقت میں بھی نہیں دیکھ پاتے تھے۔میلس نے یہی کام کیا، اس طرح اب حقیقی

اور غیر حقیقی دونوں طرح کی فلمیں بننے لگی۔ لیومیئر بھائیوں نے حقیقت کو حقیقت کی طرح پیش کیا لیکن میلس نے اس امید کو جنم دیا کہ اس میڈیم کے ذریعے تخیلی دنیا کو حقیقت کی شکل میں پیش کیا جا سکتا ہے۔ فلمی میڈیم کا حقیقت اور تخیل کے دو کنارے سے گہرا رشتہ ہے۔ یہ ایسا میڈیم ہے جہاں حقیقت کو تخیل کی طرح اور تخیل کو حقیقت کی طرح پیش کئے جانے کے امکانات ہیں۔

فلم اس لئے ممکن ہو سکا کیونکہ فوٹو گرافی کے میدان میں ایک بڑی تبدیلی رونما ہوئی۔ فوٹو گرافی میں کسی حقیقی لمحے کو ٹھہری ہوئی شکل میں قید کیا جا سکتا ہے لیکن فلم نے حقیقت کو متحرک شکل عطا کرنے میں اہم کردار ادا کیا۔ لیومیٹر بھائیوں نے جو کیمرہ اپنی فلموں کے لئے استعمال کیا وہ ایک جگہ کھڑا رہ کر متحرک تصویریں دیتا تھا لیکن آگے چل کر وہ (کیمرہ) خود بھی چلنے ۔ پھرنے لگا اور اس طرح فوٹو گرافی کی دنیا میں ایک بڑی تبدیلی دیکھنے کو ملی۔ ان تبدیلیوں کا سبب **lences** بنا۔

فوٹو گرافی کی دنیا میں نت نئی تبدیلیوں کے سبب کیمرے اور لینس کا متحرک ہونا بھی اہم ہوتا چلا گیا۔ **mid close up shot, Crane shot Zoom, shot long, shot** وغیرہ نے منظر کی پیش کش کے مختلف طریقوں نے حقیقت کو اپنے مقصد کے مطابق پیش کرنے کی بے شمار امیدوں کو جنم دیا۔ اس کے علاوہ فلمی میڈیم کے بصری میڈیم ہونے کی وجہ سے اس کے اندر قوت آ گئی کہ وہ فطرت کو اس کے عروج میں ظاہر کر سکتا ہے۔ منظر اور آواز کی مدد سے وہ حقیقت کو اسی شکل میں پیش کر سکتا ہے۔ لیکن اس میں اس میڈیم کی خامی چھپی ہے۔ یہ میڈیم حقیقت کو اس کے عروج کی حد تک پیش کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے اس لئے اس میڈیم کے ذریعے جو بھی عیاں کیا جاتا ہے اسے حقیقت کا عروج سمجھنے کا فہم آسانی سے پیدا ہو جاتا ہے۔ یہ میڈیم حقیقت سے بندھا ہوا نہیں ہے۔ فلم حقیقت کو اسی شکل میں عیاں کرنے کی حد میں قید نہیں ہے بلکہ اس کے الٹ وہ حقیقت فلم ساز کے نقطہ نظر اور اس کی خواہش کے مطابق ظاہر کرنے کی آزادی رکھتا ہے۔ فلم میڈیم حقیقت کو ظاہر کرنے والا میڈیم نہیں بلکہ حقیقت کا احساس دلانے والا میڈیم ہے۔

شاٹ سے جو منظر اپیدا ہوتا ہے وہ محض ایک منظر نہیں ہوتا ہے۔ اس کے پیچھے فلم ساز کا نقطہ نظر چھپا ہوتا ہے۔ جب کسی فلم میں ایک عورت ہر ایک منظر میں نظر نیچی کئے ہوئے اور نرم آواز میں بولتے ہوئے دکھائی جاتی ہے تو ناظرین کے سامنے ایک خاص طرح کی عورت کا تصور ابھرتا ہے لیکن وہیں جب کسی ایسی عورت کا منظر ہمارے سامنے آتا ہے جو نظر سے نظر ملا کر بڑے یقین سے بات کرتی ہوئی دکھائی جا رہی ہے تو دوسری طرح کی عورت کا تصور ہمارے ذہن میں آتا ہے۔ یہ دونوں تصور دو طرح کی عورتوں کے تعارفی بن جاتے ہیں یہ سب ہوتا ہے دونوں کے مختلف ثقافتی اور سماجی نظریے کی وجہ سے، اس کی ایک وجہ اور بھی ہے کہ فلم جانے ۔ انجانے سماج کے مختلف طبقوں اور اس کے حالات کو پیش کرتا ہے یہ منظر بار بار آ کر علامتوں میں بدل جاتے ہیں اور وہ خاص معنی دینے لگتے ہیں جوری مل پارکھ کا ایک پیراگراف جس میں مثال دے کر مندرجہ بالا باتوں کو سمجھانے کی کوشش کی گئی ہے۔

> ''اس بات کو ہم ایک دوسرے مثال سے سمجھ سکتے ہیں۔ فلموں میں پولس آفیسر کو اداکار کی شکل میں پیش کرنے والی کئی فلمیں بن چکی ہیں ۔ کمرشیل اور غیر کمرشیل دونوں طرح کی فلموں کو ان کے مثال کے روپ میں پیش کیا جا سکتا ہے 'اردھ ستیہ' اور 'زنجیر' سے لے کر 'شول' تک ایسی دس سے زائد فلموں میں ایماندار پولس آفیسر اور سیاسی ستا کے درمیان ٹکراؤ کو کہانی کا مدعا بنایا گیا ہے۔ ان سبھی فلموں میں پولس کا ایک ایسا عکس پیش کیا گیا ہے جو عوام کے حق میں اور راج ستا کے مخالف میں کھڑا دکھائی دیتا ہے لیکن خود ہیرو طاقت کی علامت بن کر سامنے آتا ہے۔ یہ طاقت اس کی

طاقت میں چھپی ہوتی ہے۔ وہ اپنی جسمانی طاقت سے اپنے Intellectual, physical دشمنوں کو اکیلا ہراتا ہے اور Intellectual طاقت سے ان کی سازشوں کو مسمار کرتا ہے۔ وہ نہ تو عوام کا رہبر ہوتا اور نہ ہی عوام کا ہیرو وہ راج ستا کی طرح ہی بے لگام ستا کی علامت ہی ہوتا ہے اور اس معنی میں اس میں اور villain میں کوئی بنیادی فرق نہیں ہوتا ہے۔ اس کے باوجود فلمیں اس غلط فہمی کو پیدا کرنے میں کامیاب ہوتی ہیں کہ ایک صحیح کا اور دوسرا غلط کی علامت ہے اور اس کی بنیاد غلط فہمی پیدا کرنے والی ایمانداری ہوتی ہے۔'' (۱۲۰)

تو ہر ایک فلم مختلف shots کے ملنے سے بنا ہوتا ہے ہر ایک شاٹ کچھ نہ کچھ ظاہر کرتا ہے لیکن وہ دوسرے shots کے ساتھ مل کر اصل معنی کو ظاہر کرتا ہے جس کے بغیر کوئی بھی شاٹ بے معنی ہو رہے ہیں ایک شاٹ میں شخص close-up میں دکھا کر جو اثر چھوڑتا ہے وہی جب دوسرے شاٹ میں long shot سے دکھایا جائے گا تو مختلف طرح کا اثر چھوڑے گا۔ اس لئے فلموں میں شاٹ selection کی بڑی اہمیت ہوتی ہے۔

یہ سمجھنا بڑی بھول ہے کہ تفریح کا میڈیم ہونے کی وجہ سے سینما کا سماج کے حقیقت سے تعلق نہیں ہوتا کمرشیل فلمیں جن کا مقصد صرف پیسہ بنانا ہوتا ہے وہ بھی اپنے دور سے الگ نہیں ہوتی ہیں۔ ان میں بھی اپنے وقت اور سماج کی پرچھائی دیکھی جاسکتی ہے۔ اگر ہم پچھلے دو عشرے کی فلموں کی طرف دیکھیں تو یہ بات آسانی سے سمجھ سکتے ہیں۔ ہم ساتھ ساتھ ہیں (سورج برجاتیہ) تال (سبھاش گھئی) کچھ کچھ ہوتا ہے (کرن جوہر) ہم دل دے چکے صنم (سنجے بھنسالی) سرفروش (جان متھائی ماتھم) بی بی نمبر۔1 (دیوڈ دھون) زخم (مہیش بھٹ) سمر (شیام بینگل) تکچھک (گووند نہلانی) رنگ دے بسنتی، (راکیشن اوم پرکاش مہرا) تھری اڈیڈیٹ (راج کمار ہیرانی) راجنیتی اور آرکچھن (پرکاش جھا) اوڈنس ڈے، لگان، بلیک، چک دے انڈیا، مائی نیم از خان، باڈی گارڈ وغیرہ۔ ان میں سے کچھ فلمیں ان فلم سازوں نے بنائی ہے جن کا مقصد کمرشیل ہے اور جو فلموں کے ذریعے ناظرین کا تفریح کرنا چاہتے ہیں جب کہ کچھ فلمیں ایسے فلم سازوں نے بنائی ہے جو فلم کے ذریعے اپنے وقت اور معاشرے کی سچائیوں کو لوگوں کے سامنے رکھنا چاہتے ہیں۔ اس کے علاوہ ان تمام فلموں میں ایک عام چیز ہے وہ ہے ان فلموں کی کہانیوں کا اپنے دور اور وقت سے رشتہ ہونے کا۔ بالی ووڈ نے کئی مختلف سماجی مدعوں کے علاوہ ہندوستانی سیاست کی پیچیدگی، ممبئی اور دہلی میں مافیا کی بات، دہشت گردی کا بڑھتا خطرہ، ہندوستان پاکستان کے بنتے، بگڑتے تعلقات وغیرہ کو اپنی فلموں کا بنیاد بنا کر کئی فلمیں تخلیق کی ہیں مثلاً ہوتو تو، 'once upon a time in mumbai' سرفروش، راجنیتی، آرکچھن۔

اب ہندوستانی فلموں کا رجحان بالکل بدل سا گیا ہے۔ پہلے کی فلموں میں ملک اور اس سے جڑی ہوئی پریشانیوں کو اپنا سمجھا جاتا تھا اور فلموں کے ذریعے ناظرین تک یہ بات پہچائی جاتی تھی کہ وہ پریشانی ہماری ہے اور اس کا حل بھی ہمیں ہی نکالنا ہے۔ لیکن اب فلموں کے ذریعے ملک کی پریشانیوں اور خطروں کو کسی اور یعنی دوسری چیزوں سے Relate کر رہا ہے۔ فلم اپنا فریضہ ہی نہیں سمجھتی کہ وہ ناظرین کو سچائی سے روبرو کروائے۔ جوری مل پارکھ لکھتے ہیں:

''سینما گھروں اور ٹیلی ویژن کے چھوٹے پردے کے سامنے بیٹھے ہوں تو انھیں فلمیں بھی یہ یقین دلائے کہ ملک اور سماج کی حالات کے لیے ذمہ دار حکومت طبقہ نہیں بلکہ وہ دہشت گرد ہیں جس سے پڑوسی ملک سے شہہ مل رہی ہے۔ اس حالت کے باوجود بھی وہ سکھ کو حاصل کر سکتے ہیں۔

اگر وہ انھیں سیاسی، سماجی، تہذیبی ملکوں کو اپنا ئیں جن کو بڑے طبقے نے اپنا رکھا ہے۔'' (۱۴۱)

فلمی میڈیم کے بارے میں اس باب سے جو معلومات فراہم ہوئی اس کی بنا پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ یہ میڈیم کسی دوسرے میڈیم سے کہیں زیادہ طاقت ور میڈیم ہے۔اس کے ذریعے خیالات نہایت پر اثر انداز میں ناظرین تک پہنچتا ہے اس کے منفی اور مثبت کچھ بھی اثرات ہو سکتے ہیں۔اس میڈیم کے اپنے آپ میں سستہ ہونے کی وجہ سے یہ افراد کی تفریح کی مقبولیت کا ذریعہ بنا ہوا ہے۔اس نے اپنے جادوئی اثرات سے تقریباً پوری دنیا کو گرفت میں کر رکھا ہے۔ کسی بھی چیز کا وجود سماج میں پنپتا ہے اور اس لئے اس کو سماج سے الگ کر کے تو بالکل نہیں دیکھا جا سکتا ہے۔ چونکہ یہ ہمارے سماج کی ہی چیز ہے اور اس کو سماج نے ایک پودے سے گھنے پیڑ کی شکل عطا کی ہے اس لئے اس میڈیم کی سماج کے لیے بھی کچھ ذمہ داریاں ہونی چاہیے۔

کیا ادب کی طرح سینما کو بھی دو حصوں میں تقسیم کر سکتے ہیں؟ ادب کے مقابلے میں سینما ایک نیا میڈیم ہے اس کو صرف ۱۱۹ سال ہوئے ہیں لیکن اس کے باوجود شروعات سے ہی فلموں میں سماجی فلمیں بننے کا سلسلہ شروع ہو چکا تھا۔امریکہ، فرانس، جرمنی، اٹلی وغیرہ ملکوں میں بیسویں دہائی سے شروعاتی تین دہائیوں میں ہی کئی ایسی فلمیں بنیں جنھوں نے فلم کو ایک آرٹ کی شکل میں مقبولیت عطا کی۔اس کے ساتھ ہی ساتھ سینما نے ادب کی طرح اپنے وقت اور سماج کے سوالوں کو بھی اپنی اس میڈیم سے واضح کیا۔ یہی بات ہندوستانی سینما پر بھی لاگو ہوتی ہے۔دادا صاحب پھالکے نے جب اپنی پہلی فلم بنائی تھی تب انہوں نے قدیم کہانیوں کو اٹھایا۔لیکن یہ فلم تفریحی ہوا کرتی تھی۔لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ ان تفریحی فلموں کے درمیان ہی خاموش فلموں کے دور سے ہی سماجی اور با مقصد فلمیں بنی شروع ہو گئیں تھیں۔1936ء میں بنی بامبے ٹالکیز کی فلم 'اچھوت کنیا' ''چھوا چھوت اور ذاتی واد کی کہانی نہایت اہم مسئلے پر مبنی تھی لیکن اس فلم کا پورا ڈھانچہ **Melo drama** تھا۔اسی طرح آزادی کے بعد گاؤں میں مہاجنی مسئلے کو بنیاد بنا کر محبوب خان کی 'مدر انڈیا' آئی اس فلم نے بھی خوب پیسہ کمایا۔

اب یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ سینمائی میدان میں فنی اور مقبولیت جیسا کوئی تقسیم نہیں کیا جا سکتا ہے۔کیا سبھاش گھئی اور سعید مرزا کی فلموں کو ایک ہی زمرے میں رکھا جا سکتا ہے؟ اگر اس میں فرق ہے تو وہ کس طرح کا ہے اور کیا اس بات کو فلموں کے بنیاد پر طے کیا جانا چاہیے یا فلم ساز کی بنیاد پر؟

سب سے پہلے مقبولیت کو جانتے ہیں۔فلم سے متعلق مقبولیت کے معنی ہوتے ہیں جس فلم کو جتنے زیادہ ناظرین دیکھیں وہ اتنی ہی زیادہ مقبول کہی جا سکتی ہے۔اس زمرے میں وہ فلمیں آئیں گی جس کی ایک وقت کے بعد مقبولیت چلی جاتی ہے لیکن دوسری ایسی پسندیدہ فلمیں بھی ہیں جو اپنے وقت میں مقبول ہوئیں اور آج بھی لوگ انھیں دیکھنا پسند کرتے ہیں۔

فلم کی مقبولیت سے متعلق تجارت کا بھی سوال اٹھتا ہے ہندوستانی سینما میں عام طور پر تجارت کو بھی زمرے تقسیم کا بنیاد مانا جاتا ہے وہ فلمیں جہاں فلم ساز کا مقصد صرف پیسہ کمانا ہوا اور تجارت فلم کے **Production** کے پورے **Process** پر حاوی ہو۔لیکن اس کا دوسرا پہلو یہ بھی ہے کہ کوئی بھی فلم تجارت کو فراموش کر کے نہیں بنائی جا سکتی ہے۔فلم بنانا ادب لکھنے کی طرح نہیں ہے اس میں کافی پیسے کی ضرورت ہوتی ہے اس لئے یہ ضروری ہے کہ فلم ساز اس کو کیسے واپس لائیں اس پہلو پر غور وفکر کرے۔فلم چاہے جس مقصد کے لیے بنائی جا رہی ہو اس کے تجارتی پہلو کو بھلایا نہیں جا سکتا ہے۔ہاں یہ ممکن ہے کہ فلم بنانے کی خواہش زیادہ پیسہ بنانے کے لیے ہو سکتی ہے اور زیادہ پیسہ بنانے کی خواہش فلم بناتے رہنے کے لیے ہو سکتی ہے جو صرف پیسہ بنانے کے لیے فلم بنا رہے ہیں وہ تو تجارت کرنے والے ہیں لیکن جو پیسہ اس لیے بنانا چاہتے ہیں کیونکہ وہ فلم بنا سکیں ان کو بھی وہ سمجھوتے کرنے پڑتے ہیں جو فلم کو کامیاب بنا سکیں۔ایسے سمجھوتے کو میں بالکل صحیح مانتا ہوں اور ایسا دنیا کے تمام بڑے

فلم سازوں نے کیا ہے ہمارے پاس سینما کی ایک لمبی تاریخ ہے جس میں سب درج ہے۔

مقبول فلموں کا تعلق اپنے سماج اور وقت سے ہے تو اس کے اثر سے وہ سماج بچ نہیں سکتا جس کے لیے وہ فلمیں بنائی گئیں ہیں۔ عام طور پر یہ مان لیا گیا ہے کہ مقبول فلمیں صرف تفریح کے لیے ہوتی ہیں اور اس لئے ان کو سماجی نظریے سے دیکھنے کی ضرورت نہیں ہے۔ یہ نظریہ پوری طرح سے غلط ہے بلکہ ہونا تو ٹھیک اس کے الٹ چاہیے مقبول سینما اپنی بڑی پہنچ کی وجہ سے غیر کمرشیل فلموں سے کہیں زیادہ اثر پیدا کرنے میں کامیاب ہوتا ہے۔ ایسے میں ہم ناظرین کا فرض اولین ہے کہ ہم ایسی فلموں کو ترقی دیں جو سماج کو بہتر بنانے والی ہوں۔

ایک سوال یہ بھی ہے کہ کیا ایسے فارمولے ہیں جن کو استعمال کر کے کامیاب فلمیں بنائی جا سکتی ہیں؟ ہندوستانی سینما میں اس طرح کے فارمولے کو استعمال کرنے کا رواج رہا ہے مثلاً **Three Angle love story** بدلے کی جذبات پر بنیادی تشدد، کچھ گانے، کچھ ڈانس، مار دھاڑ، کچھ جذباتی منظر، وسیع پیمانے پر سیٹ، خوبصورت لوکیشن وغیرہ مقبول فلموں کے لیے ضروری مانے جاتے ہیں۔ مقبول زمرے میں آنے والی اکثر فلموں میں یہی سب کچھ ہوتا ہے۔ لیکن اس کے باوجود یہ بھی سچ ہے کہ ایسی فلموں میں سے بھی مشکل سے پندرہ فی صد فلمیں ہی کامیاب ہو پاتی ہیں۔ پچاس فی صد فلمیں گھاٹے کا سودا کرتی ہیں۔ ایسے میں ان فلموں میں تبدیلی ضروری سمجھی جاتی ہے جن کا رشتہ وقت اور سماج سے ہوتا ہے بار بار دہرائی گئی کہانیوں پر مبنی دکھائی دینے والی ان فلموں میں کیا کچھ نیا ہوتا ہے جو ناظرین کو اپنی طرف کھینچتا ہے؟ اگر ہم 1990 کے کسی پاس مبنی دو فلموں پر اظہار خیال کریں تو ہمیں لگے گا جو فلمیں پسند کی گئی ہیں یا جن کی مقبولیت کی بات ہوئی ہے۔ اس میں کچھ حالیہ سوال اٹھائے گئے ہیں ان کے کمرشیل فلمیں ہونے کے باوجود لیکن اس سے اس سچائی کو جھٹلایا نہیں جا سکتا ہے کہ فلمیں چاہیے کمرشیل ہوں یا غیر کمرشیل دونوں کا اپنے وقت اور سماج سے تعلق ضرور ہوتا ہے۔ اگر تعلق ہے تو فلم کے میڈیم سے ایک نظریہ بھی ضرور لوگوں تک پہنچے گا۔ یہ نظریہ سماج کے لیے کتنا فائدہ مند ہوگا یا نہیں ہوگا۔ دراصل یہی سوالات ہمیں فلموں سے اٹھانے کی ضرورت ہے فلمیں چاہیے جیسی بھی ہی رہی ہوں یا جس مقصد کے لیے بنائی جا رہی ہوں اس میں سماج کا فائدہ ہے کہ نہیں؟ یہ دیکھنا زیادہ ضروری ہے۔ ان حالات میں متبادل/ بیچ کا سینما بڑا اچھا کام کر رہا ہے اور آج ہمارے سماج کو جس طرح کے سینما کی ضرورت ہے متبادل سینما بنانے والے اسی طرح کی سینما بنا رہا ہے۔ متبادل/ بیچ کا سینما کے زمرے میں آنے والی فلمیں جہاں سماج کی بہتری اور اسے آئینہ دکھانے کا کام کر رہی ہے وہیں دوسری طرف ان فلموں سے فلم ساز پیسہ بھی کما رہے ہیں جو کہ ایک دوسرے (سینما اور فلم نگری) کو زندہ رکھنے کے لیے لازم و ملزوم ہیں۔

☆☆☆

(ب) اسکرپٹ نگاری کا فن

فلم کی اسکرپٹ بنیادی طور پر تین حصوں میں بٹی ہوئی ہوتی ہے۔ پہلا کہانی، دوسرا اسکرین پلے اور تیسرا مکالمہ فلم چونکہ کروڑوں روپئے میں بننے والا فن ہے اس لئے اس کے بنیادی مرحلے سے ہی لکھنے میں گہرائی اور باریک بینی سے کام لیا جاتا ہے۔ اسی اصول کے تحت فلمی اسکرپٹ میں سیدھے کہانی نہیں بلکہ اس سے پہلے آئیڈیا اور Premise لکھا جاتا ہے۔ آئیڈیا 3-2 جملے کا اور premise 5-6 جملے کا ہوتا ہے۔ آئیڈیا اور premise بہت اہم ہوتے ہیں اس کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ بغیر آئیڈیا اور Premise کے فلم بنائی ہی نہیں جا سکتی ہے اگر فلم بن بھی گئی تو اس کی کہانی بھٹکتی ہوئی نظر آئے گی۔ آئیڈیا اور Premise پسند آ جانے کے بعد کہانی لکھنے یا سنانے کا مرحلہ آتا ہے۔

دوسرا حصہ اسکرین پلے کا ہوتا ہے اسکرین پلے کو لکھنے سے قبل Treatment لکھا جاتا ہے۔ Treatment کہانی کی طرح ادبی شکل میں لکھا جاتا ہے۔ دنیا میں صرف 18 پلاٹ ہونے کی وجہہ سے کئی فلموں کا پلاٹ ایک جیسا ہی ہوتا ہے لیکن جب اسکرپٹ رائٹر اپنی فلم کی اسکرپٹ کا Treatment والا حصہ لکھ رہا ہوتا ہے تو وہ اس میں Ambience اور Highlights لکھتا ہے۔ اس Ambience اور Hightights سے کئی فلموں کے پلاٹ کے مماثلت کے باوجود اسکرپٹ منفرد ہو جاتی ہے اس کے بعد Step-outline لکھا جاتا ہے۔ اس کو کیمرہ کے Angle کو ذہن میں رکھ کر نقطہ (Points) کے ذریعے لکھا جاتا ہے step-outline میں ہی اسکرین پلے کی بیج بودی جاتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں Step outline کہانی اور فلمی کہانی کے درمیان کی کڑی ہوتی ہے۔ Step-outline لکھتے وقت پہلی بار فلمی اسکرین میں استعمال ہونے والے تکنیک کو ذہن میں رکھا جاتا ہے۔ اس Step-outline کو جب تفصیل سے لکھا جاتا ہے تو وہ اسکرین پلے کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔

تیسرا حصہ مکالمہ کا ہوتا ہے اسکرین پلے کے لکھے جانے کے بعد مکالمہ لکھا جاتا ہے تب جا کر فلمی اسکرپٹ مکمل ہوتی ہے لیکن اس مکمل ہو چکی اسکرپٹ کی بھی تین ڈرافٹ لکھی جاتی ہے تب جا کر اسکرپٹ شوٹ ہونے کے لیے تیار مانی جاتی ہے۔ یہ تمام مرحلے اس لئے ہوتے ہیں کہ اسکرپٹ میں کسی طرح کی کوئی خامی باقی نہ رہ سکے۔ جیسے ہی کسی بھی مرحلے میں اسکرپٹ نگار کو لگے کہ کوئی خامی، غلطی وغیرہ سرزد ہو گئی ہے تو اسے وہ دور کرتا ہوا چلا جاتا ہے۔

<u>Idea</u>: فلم اسکرپٹ نگاری کی شروعات آئیڈیا سے ہوتی ہے فلمی دنیا میں کہانی سے پہلے آئیڈیا ہی پوچھا جاتا ہے۔ آئیڈیا وہ بیج ہے جس سے اسکرپٹ کا گھنا درخت پیدا ہوتا ہے آئیڈیا آپ کو رسالوں، افسانوں، ناولوں، ڈراموں، داستانوں تاریخ وسوانح عمری وغیرہ میں مل جائے گا۔ سچ تو یہ ہے کہ ان میں آپ کو فلم اسکرپٹ کے ضروری ڈرامے کے اجزاء میں بھی مل جائیں گے جو فلمی اسکرپٹ کی جان ہوتی ہے کچھ لوگوں کا تو یہاں تک کہنا ہے کہ دنیا کی تمام کہانیوں کی قدیم شکل ان لوک کتھاؤں میں موجود ہے۔ اور اس طرح اسکرپٹ نگار کو یہ صلاح دی جاتی ہے کہ وہ زیادہ سے زیادہ ادب پڑھے اور فلمیں دیکھے اور اگر اس کے اندر تجزیہ کرنے کی صلاحیت ہے تو اسے کہیں اور جانے کی ضرورت نہیں اس کو نئے نئے آئیڈیا یہیں سے بڑی تعداد میں مل جائیں گے۔

ہندوستان میں ایک فلم بنی تھی 'چائنہ گیٹ' اس فلم کا آئیڈیا دو ہالی ووڈ کی فلموں 'سیون سمورائے' اور ڈرٹی ڈزن سے لیا گیا تھا۔ اور پھر

اس کو ہندوستانی لباس پہنا کر اس کو'چائنہ گیٹ' کا نام دے دیا گیا۔ یہ تو بس مثال کے لیے بتایا گیا ہے بالی ووڈ میں ایسی ہزاروں فلمیں ہیں جن کا آئیڈیا ہالی ووڈ کی یا اور دوسری جگہوں کی فلموں سے لیا گیا ہے۔ ایسا نہ صرف بالی ووڈ بلکہ ہالی ووڈ میں بھی ہوتا ہے۔ اس لئے فلمی دنیا میں کہا جاتا ہے کہ آئیڈیا کی چوری۔ چوری نہیں ہوتی ہے۔

ہندوستان کی مشہور فلم، 'دیوار' کا آئیڈیا 'برائی پر اچھائی کی جیت' ہے اسی طرح فلم 'لگان' کا 'آئیڈیا' سچائی چاہے کمزور کیوں نہ ہو وہ جھوٹ کو ہرا دیتی' ہے۔ آئیڈیا کے بارے میں اور تفصیل سے جاننے کے مندرجہ ذیل میں ایک اقتباس پیش کیا جا رہا ہے جو منوہر شیام جوشی کا ہے۔

''زیادہ تر آئیڈیا یہ پوچھے جانے سے پیدا ہوتا ہے کہ اگر ایسا ہوتو کیا ہو؟ فرض کیجئے، آپ کو ایک لوک کہانی یاد آتی ہے جس میں ایک فرتوت کنجوس کسی سیدھے۔ سادے شخص کو اس شرط پر نوکری دیتا ہے کہ اگر تم نوکری چھوڑنے کو کہو گے تو میں تمہاری ناک کاٹ لوں گا اور اگر تم سے میں نوکری چھوڑنے کو کہوں تو تم میری ناک کاٹ لینا۔ سیدھا سادھا نوکر اتنا پریشان کیا جاتا ہے کہ آخر میں اپنی ناک کٹوا کر لوٹ آتا ہے۔ تب اس کا چالاک بھائی اس مالک کے یہاں اس شرط پر نوکری کرتا ہے اور اپنی چالا کی سے اسے اتنا پریشان کرتا ہے کہ چھٹکارا پانے کے لیے مالک کو اپنی ناک کٹوانی پڑتی ہے۔

اب اس کہانی کو یاد کرتے ہوئے آپ اپنے سے پوچھتے ہیں کہ اگر دو بچھڑے ہوئے جڑواں بھائی ہوں۔ ایک سیدھا اور دوسرا چالاک اور سیدھے کو پریشان کرنے والے فرتوت لوگوں کا چالاک سے پالا پڑ جائے تو کیا ہو؟ اس آئیڈیا سے ایک پوری کہانی پیدا ہوتی ہے جو دلیپ کمار کے ڈبل رول والی ہٹ فلم 'رام اور شیام' کا آئیڈیا بنتی ہے۔ بات یہیں ختم نہیں ہوتی، سالوں بعد اسکرپٹ نگار سلیم۔ جاوید کی جوڑی نے نئے ہدایت کار رمیش سپی سے کہتی ہے کہ اگر 'رام اور شیام' کی کہانی کو جڑواں بھائی کی جگہ جڑواں بہن کی کہانی بنا دیا جائے تو کیسا رہے گا؟ یہ آئیڈیا رمیش سپی کو پسند آتا ہے اور ہٹ فلم 'رام اور شیام' ایک دوسری ہٹ فلم 'سیتا اور گیتا' کو جنم دیتی ہے۔ سالوں بعد سیتا اور گیتا کا جدید شکل وصورت میں ڈھل کر 'چال باز' بنتی ہے۔'' (۱۲۲)

منوہر شیام جوشی کا ایک اور پیراگراف جو آئیڈیا کی وضاحت کرتا ہے۔

''سچ تو یہ ہے کہ شیکسپیر کے ڈراموں کے آئیڈئے کا دوسرے ڈرامہ نگار اور اسکرپٹ نگار جم کر استعمال کرتے رہیں ہیں، مثال کے لئے 'میک بیتھ' کا آئیڈیا یہ ہے کہ بہت اونچا اٹھنے کی کوشش انسان کو نیچا گراتی ہے۔' آتھیلو، کا آئیڈیا یہ ہے کہ حسد کرنے والا عاشق خود کو بھی ختم کرتا ہے اور اپنی محبوبہ کو بھی۔ 'کنگ لیئر' کا آئیڈیا یہ ہے کہ اپنے سگے سے سگے پر بھی بھروسہ کرنا بہت خطرناک ہوتا ہے۔ اسی طرح 'رومیو اینڈ جولیٹ' کا آئیڈیا یہ ہے کہ سچا پیار کبھی نہیں جھکتا اور مر کر بھی امر رہتا ہے۔ آپ سوچنے بیٹھیں تو ان آئیڈیا زپر مبنی آپ کو بہت سی فلمیں یاد

آجائیں گی۔ بلکہ آپ دماغ پر تھوڑا اور زور دیں تو آپ کا دھیان اس طرح جائے گا کہ کئی فلموں
میں شیکسپیر کے ڈراموں کی کہانی کو ہی کسی دوسرے شکل وصورت میں رکھ کر تھوڑا سا مختلف جامع
پہنا کر پیش کر دیا گیا ہے۔"(۱۲۳)

ان نکات کی روشنی میں کہا جاسکتا ہے کہ آئیڈیا ہی وہ پہلی چیز ہوتی ہے جس سے اسکرپٹ نگاری کی شروعات ہوتی ہے۔ آئیڈیا اسکرپٹ کا بنیاد ہوتا ہے جو کہ کچھ جملے کا ہوتا ہے۔ اس کا مختلف اور زوردار ہونا ضروری ہوتا ہے۔ آئیڈیا کتابوں، رسالوں، بات چیت، خود کے تجربات وغیرہ سے حاصل کیا جاسکتا ہے۔

<u>Premise</u>: جہاں آئیڈیا 2-3 جملے کا ہوتا ہے وہیں premise 5-6 جملے کا۔ یعنی یہ آئیڈیا سے بڑا اور اس کی شکل کہانی سے چھوٹی ہوتی ہے۔ اس میں آئیڈیے کی تھوڑی تفصیل لکھی جاتی ہے اگر فلم اسکرپٹ نگاری کا آئیڈیا پہلا قدم ہے تو Premise دوسرا قدم۔ کہانی کو لکھے جانے سے پہلے جو ایک کہانی کا خاکہ تیار کیا جاتا ہے وہی Premise کہلاتا ہے۔ اس سے متعلق منوہر شیام جوشی لکھتے ہیں:

"فرض کیجئے، آپ سماجیات کی کتاب میں پڑھتے ہیں یا سنتے ہیں کسی صوبہ میں رواج ہے کہ نورا
تری پر دیوں کی مجسمہ کے ساتھ رات۔ دن ناچنے گانے اور لوگوں کی پچکاریوں اور بالٹیوں کی
مار سے بھیگتے رہنے کے لئے شودروں کو مستقل روپ سے برہمن کا درجہ دے دیا جاتا ہے۔ اونچی
ذات والے خود اس لئے بھیگتے ہوئے ناچنا گانا نہیں چاہتے کہ بیمار پڑنے کا خطرہ ہے یہ پڑھ کر
آپ کے من میں ایک آئیڈیا آتا ہے کہ اگر مستقل روپ سے برہمن بنا کوئی شودر تہوار کے دوران
ناچتا بھیگتا مر جاتا ہے تو اسے کیا مانا جائے گا برہمن یا شودر؟ اس سے آپ کے ذہن میں ایک کہانی
جنم لینے لگتی ہے کہ اونچی اور شودر دونوں ہی لاش کا کفن۔ دفن کرنے نہیں آتے کیونکہ اونچی ذات
کے مطابق وہ شودر کی لاش ہے اور شودروں کے مطابق برہمن کی"(۱۲۴)

خیر تو جہاں سے بھی ہو جیسا بھی ہو کوئی دلچسپ آئیڈیا اور پھر Premise لائیں۔ فلم انڈسٹری میں سبھی بہت مصروف ہیں کسی کے پاس پہلے ہی کہانی سننے کا وقت نہیں ہے اس لئے پروڈیوسر اور ہدایت کار سب سے پہلے آئیڈیا اور Premise سنتے ہیں۔ پروڈیوسر اور ہدایت کار کو اسکرپٹ نگار کے ذریعے کہانی سنانے کا یہ پہلا مرحلہ ہوتا ہے پروڈیوسر اور ہدایت کار کو آئیڈیا اور Premise پسند آنے کے بعد آگے کی کارروائی شروع کی جاتی ہے آئیڈیا اور Premise ہی کہانی کے واقعات کو صحیح منزل دے پاتے ہیں۔ پروڈیوسر اور ہدایت کار کو آئیڈیا اور Premise سنانے کے کئی دلچسپ قصے ہیں۔ ان میں سے ایک کا ذکر کرتے ہوئے منوہر شیام جوش لکھتے ہیں:

"تو آئیڈیا سوچئے اور سنائیے! یاد رکھئے کہ اسے سنانے کے لئے آپ کو گھنٹوں نہیں دیئے جاتے
ہیں۔ ساری بات مختصراً کرنی ہوتی ہے، کہا جاتا ہے کہ ہالی ووڈ کے مشہور و مقبول پروڈیوسر سیسل
بی. ڈیمل نے کسی رائٹر کو کہانی سنانے کے لئے ایک منٹ کا وقت دیا تھا۔ جب رائٹر نے کہا ایک
منٹ میں تو کوئی کہانی نہیں سنائی جاسکتی ہے تب ڈیمل نے اس سے کہا جو کہانی ایک منٹ میں
نہیں سنائی جاسکتی ہے وہ فلم بنانے کے کام کی نہیں ہوتی۔"(۱۲۵)

اس طرح Premise سے متعلق یہ کہا جاسکتا ہے کہ یہ آئیڈیا کے بعد کی سیڑھی ہوتی ہے۔ اس میں آئیڈیا سے تھوڑا زیادہ تفصیل سے

کہانی بیان کی جاتی ہے۔آئیڈیا کو اور بھی دلچسپ بنانے کا Premise میں کیا جاتا ہے۔

Plot: اسکرپٹ میں آئیڈیا اور Premise سے پلاٹ کا پتہ چلتا ہے بنیادی طور پر پلاٹ ذہن میں رکھنے والی چیز ہے۔فلمی دنیا میں اس کو تحریری شکل میں لکھے جانے کا رواج عام نہیں ہے۔یہ پلاٹ ہی ہوتا ہے جس پر پہلے کہانی پھر اسکرین پلے کی تخلیق کی جاتی ہے۔پوری دنیا میں تقریباً ہر سال 1800 فلمیں بنتی ہیں جن کی بنیاد محض کچھ پلاٹ پر مبنی ہوتے ہیں۔ایک فلم کی کہانی دوسری فلم سے مختلف Treatment میں لکھے گئے Amlbience اور highlights سے ہوتی ہے۔پلاٹ کے بارے میں بات کرتے ہوئے گووند شرما لکھتے ہیں:

''لندن میں میں نے ۱۹۹۸ء میں Creative writing کا کورس کیا تھا۔اس کورس کے ہمارے Tuitor ایک مشہور رائٹر ڈاکٹر پھلپ جینگ تھے انہوں نے ہمیں کلاس میں ان پلاٹ کے بارے میں ہمیں بتایا بلکہ انہوں نے چھ کی جگہ سات پلاٹ گنا ڈالے وہ سات Plots ہیں۔

(ا)سندریلا: ناممکن خوابوں کا پورا ہونا۔

(۲)الکیلیز: ہیرو یا ہیروئن کی کوئی ایک کمزوری اس کے تباہی کی وجہ بنتا ہے۔

(۳)Love tringle: ایک لڑکے سے دولڑکیوں کا پیار یا ایک لڑکی سے دولڑکوں کا پیار۔

(۴)Romeo and Juliat: عداوت کی کہانی

۵)فیمیز: بڑے کام کا بڑا نتیجہ

(۶)دی ہوئی گریل: تلاش

(۷)اچھائی کی برائی پر جیت''(۱۲۶)

پلاٹ سے متعلق کلدیپ سنہا کا ایک اور پیراگراف ملاحظہ فرمائیں:

''کئی سالوں پہلے وایکلیف اے ہل نام کے انگریزی رائٹر نے کہانیوں کے بنیاد پر فارمولوں کی تلاش کی تھی ان کا ماننا تھا سبھی کہانیوں کے بنیاد میں صرف ۳۶ فارمولے ہیں جن پر کسی بھی کہانی کی تخلیق کی جا سکتی ہے۔سبھی کہانیاں انھیں کی سب۔کہانیاں ہوتی ہیں۔ایک رائٹر کے لیے یہ جاننا اہم ہے۔یہ فارمولے اس طرح ہیں۔

(ا) گذارش/انکساری: ستانے والا، درخواست گذار،ایک طاقت ور شخص جس کے فیصلے مکمل شکوک اور خودغرضی کئے گئے ہوں۔جو اپنے خودغرضی کے لئے دوسرے کو موہرا بناتا ہے اور اپنا کام پورا ہونے پر اس کا خاتمہ کر دیتا ہے۔

(۲) آزادی: ایک ابھاگا شخص،ایک دھمکانے والا، بچانے والا

(۳) بدلہ: گنہگار، بدلہ لینے والا،خون کے رشتوں میں ٹکراؤ،ملزم، رشتہ دار، بدلے کا شکار اور اس دونوں کا رشتہ دار

(۴) تلاش: سزا،ایک بھاگا ہوا، بھگوڑے کی تلاش

(۵) مصیبت: ایک شکست شخص، ایک دشمن کی جیت، ایک پیغام پہچانے والا

(٦) لالچ: لالچی۔ خود غرض

(۷) حوالے: بدقسمتی یا بے رحمی کو حوالے، ایک مالک

(۸) دنگا: دنگا کرنا/کرانا، ایک ظالم، ایک سازش کرنے والا۔

(۹) بہادری: تیز ترار/ بہادر اداکار، ایک چیز، کوئی مخالف

(۱۰) اغوا: اغوا کرنے والا/ اغوا کیا گیا۔ ایک حفاظت کرنے والا

(۱۱) پہیلی: ایک راز، پہیلی یا پریشانی، مسائل پوچھتا چھ، حل۔

(۱۲) موصول: سرکاری وکیل، مخالف جو جواب دینے سے منع کرے، پنچ، جج، ایک دوسرے کے مخالف، گروپ

(۱۳) دشمنی: رشتوں میں دشمنی، آپسی نفرت، ایک بالغ اور میٹھے مزاج والا شخص۔

(۱۴) مقابل: تعلقات میں مقابل دو گروہ، چیز، ایک بالغ ہوا شخص۔

(۱۵) خطرناک خیال: دو خیال دھو کے باز، دھوکھا کھایا ہوا شوہر/ بیوی۔

(۱٦) پاگل پن: پاگل۔ شکار

(۱۷) خطرناک یا ہوشیاری ایک لاپرواہ، بے عقل اور لاپرواہ شخص شکار یا چیز کا نقصان

(۱۸) عشق جرم: بے غیر رضا مندی یا انجانے میں کئے گئے محبت جرم، محبوب محبوبہ ظاہر کرنے والا۔

(۱۹) رشتہ دار کا قتل: جانے یا انجانے رشتہ دار کا قتل، قتل کرنے والا، شکار۔

(۲۰) ایثار: اصول کے لیے خود کا ایثار ایک اداکار/ایک رشتہ دار، ایک مہاجن، وہ چیز جس کا ایثار کرنا ہے۔

(۲۱) خون کے رشتوں کے لئے خود کا ایثار: اداکار، رشتہ دار، مہاجن ایثار کی چیز

(۲۲) اونچ اور نیچ میں مقابل: اونچا شخص، نیچا شخص مقابل چیز

(۲۳) ایک شخص کے لیے مکمل ایثار: عاشق، بہت زیادہ محبت یا شوق کی چیز، شخص یا چیز جسے ترک کرنا ہو۔

(۲۴) محبوب/محبوبہ: ایثار کی ضرورت، اداکار، شکار، محبوب/محبوبہ

(۲۵) ایثار: دغا کھایا ہوا شوہر، بیوی اور عاشق ظاہر کرنے والا، دغا باز

(۲٦) پیار میں رکاوٹیں: دو عاشق، رکاوٹیں، ملن/ جدائی

(۲۷) بے وفائی: محبوب یا محبوبہ کی بے وفائی، ملزم ظاہر کرنے والا

(۲۸) عشق جرم: جان بوجھ کر کئے گئے عشق جرم، محبوب، محبوبہ، ملزم

(۲۹) دشمن سے عشق: محبوب، محبوبہ، نفرت کرنے والا۔

(۳۰) آرزومندی: ایک آرزومند شخص، آرزو کی چیز، مخالف

(۳۱) غلطیوں سے بھری حسد: ایک حسد شخص چیز/ جس کے پاس/ بارے میں حسد ہو اس کا ساتھ دینے والا، وجہ غلط کرنے والا

(۳۲) غلط انصاف: انصاف کرنے والا، غلط شکاری شکار، غلط ملزم

(۳۳) افسوس: ملزم، پاپ کا شکار، جانچ کرنے والا، افسوس

(۳۴) دوبارہ حاصل کرنا: گم شدہ شخص/ چیز کو دوبارہ حاصل کرنا، پانے والا، پایا گیا۔

(۳۵) خاص کا نقصان یا موت: ایک رشتہ دار کا قتل، ایک رشتہ دار گواہ، جلاد

(۳۶) اوپر والے سے مخالفت: ایک مرا ہوا، ایک امر شخص''۔(۱۲۷)

پلاٹ سے متعلق یہ کہا جا سکتا ہے کہ دنیا بھر کی فلم انڈسٹری میں جتنی بھی فلمیں بنتی ہیں اس کی بنیاد صرف انھیں 18 پلاٹ پر ہوتی ہے۔ ہندوستان میں بہت منتخب جونر پر فلمیں بنتی ہیں اور اس لیے یہاں صرف ۶۔۸ پلاٹ کا ہی استعمال ہو پاتا ہے۔ ان پلاٹ کی بنیاد رس لوک کتھاؤ وغیرہ پر مبنی ہوتا ہے۔

Sub-Plot: فلموں میں پلاٹ کے علاوہ کئی سب۔ پلاٹ **(Sub-Plot)** بھی ہوتے ہیں جس سے فلم **Monotony** ہونے سے بچ جاتا ہے۔ اگر پورے فلم میں ایک ہی پلاٹ ہو تو وہ ایک ہی طرح کا رس دے گا جس سے ناظرین **bore** ہو جائیں گے اور فلم چاہیے جتنی خوبصورت بنی ہو ناظرین کو سینما ہال تک لانے میں کامیاب نہیں ہو پائے گی۔ یہی وجہ ہے کہ فلموں کے اہم پلاٹ کے ساتھ کئی **sub-Plots** بھی جوڑے جاتے ہیں اس سے پوری فلم میں کئی طرح کے جذبات کے سین آتے ہیں جو ناظرین کو مختلف مزا دیتے ہیں یہ ناظرین کی فلم سے شمولیت کا سبب بھی بنتے ہیں۔ **Sub Plot** کے بارے میں اصغر وجاحت لکھتے ہیں:

> ''اکثر بڑی کہانیوں میں سب۔ پلاٹ ہوتے ہیں۔ یہ سب۔ پلاٹ اہم کہانی کے مددگار ہوتے ہیں اور آخر کار اہم کہانی میں مل جاتے ہیں۔ لیکن سب۔ پلاٹ اور اہم کہانیوں کے درمیان ایک تال میل۔ ہونا بہت ضروری ہے۔ بہت زیادہ سب۔ پلاٹ کہانی کے اہم کہانی کو کمزور کرتی ہے اس لئے فلم کے لئے ایسی کہانی کا انتخاب کرنا چاہیے جن میں زیادہ سب۔ پلاٹ نہ ہوں۔ اور سب۔ پلاٹ اہم کہانی سے نکلتے ہوں ہوا اور اسے مضبوط کرتے ہوں۔''(۱۲۸)

پلاٹ سے متعلق یہ کہا جا سکتا ہے کہ فلم میں اہم کہانی کے علاوہ اور جتنی بھی کہانی ہوتی ہے وہ سب۔ پلاٹ کے زمرے میں میں آتی ہے۔ سب۔ پلاٹ اہم کہانی سے ہی نکلتے ہیں اور اپنا کام ختم کر اس میں مل جاتے ہیں۔ سب پلاٹ کی وجہ سے کوئی بھی فلم فیرس اور خشک ہونے سے بچ جاتی ہے۔ کسی بھی بڑی فلم میں سب۔ پلاٹ کی بڑی اہمیت ہوتی ہے۔

Story: اسکرپٹ رائٹنگ کے طریقہ کار میں آئیڈیا اور **Premise** لکھ کر کہانی کا پس منظر تیار کیا جاتا ہے۔ پھر کہانی لکھی جاتی ہے۔ اس کو فلمی دنیا میں ۲ منٹ کی کہانی بھی کہتے ہیں پہلے بالی ووڈ میں اس کا چرچہ نہیں ہوتا تھا اب ہونے لگا ہے اس میں سب سے پہلے یہ سوچنا ہوگا کہ کہانی کے خاص خاص سین کون کون سے ہوں گے ان میں کیا کیا ہوگا اور ان میں کیا کیا معلومات ملتی ہے؟ ارسطو کے ذریعے ڈرامے کو دی

گئی شروعات وسط اور اختتام کو فلمی اسکرپٹ میں بھی استعمال کیا جاتا ہے فلمی دنیا میں پہلے حصے کو Situation دوسرے کو Complication اور تیسرے کو Resolution کا نام دیا گیا ہے۔ اس حصے کو جو تیسرا حصہ Resolution ہے اس کے بھی تین حصے ہوتے ہیں پہلا Crisis دوسرا Climax اور تیسرا Resolution اسکرپٹ نگار اپنی کہانی کے مواد کو اسی ڈھانچے میں ڈھالتا ہے۔ زیادہ تر پروڈیوسر اور ہدایت کار آئیڈیا اور Premise سنتے ہیں اور اس کے پسند آنے کے بعد کہانی سننا پسند کرتے ہیں کہانی ہی وہ کلیدی شے ہوتی ہے جس کی بدولت کسی اسکرپٹ رائٹر کو فلمی اسکرپٹ لکھنے کی ذمہ داری سونپی جاتی ہے۔ منوہر شیام جوشی کا ایک پیراگراف ملاحظہ فرمائیں۔

''آیئے دیکھتے ہیں کہ آئیڈیا اور Premise سے دومنٹ کی فلم کیسے بنائی جاتی ہے۔ فرض کیجئے کہ آپ کا آئیڈیا یہ ہے کہ ایک چھوٹے قصبے میں رہنے والے نیک اور شریف انسان کو ایک بے حد امیر انسان کے اکیلے زندہ وارس کے روپ میں شہری وکیل تلاش کرتے آپہنچتے تو کیا ہو؟ آپ کا آئیڈیا یہ ہو کہ پیسہ ہی پاپ کی بنیاد ہے۔'' (سچ تو یہ ہے کہ یہ بالی ووڈ کی مشہور فلم Mr didz go to town کا آئیڈیا ہے)

Situation: تو اس سے پہلے حصے میں چھوٹے سے قصبے میں رہنے والے ایک نیک دل نادان کنوارے مسٹر ڈیڈز کو سماج کی بھلائیمیں جٹا ہوا دکھایا جاتا ہے وہ قصبے کے آگ برگیڈ گروپ کا جوشیلا انسان ہے اور 'برانس بینڈ' کا ممبر بھی۔ امیر عیاش مرجاتا ہے اس کے چمچے اور انتظامیہ اس خوش فہمی میں ہوتے ہیں کہ وہ لاوارث ہے۔ لیکن جب پتہ چلتا ہے کہ وراثت کسی مسٹر ڈیڈز کو ملی ہے تو مرنے والے کے چارسوبیس (دغاباز) ساتھی وارث مسٹر یڈز کو چارسوبیسی سے شہر لے جانے آپہنچتے ہیں۔ مسٹر ڈیڈز خوش سے زیادہ غم زدہ ہوتے ہیں۔ بینڈ انھیں اسٹیشن پر الوداع کرنے آتا ہے اور وہ اپنے ڈبے میں کھڑے کھڑے اپنا ساز بجاتے ہیں۔ مسٹر ڈیڈز کے جانے کے ساتھ پہلا حصہ مکمل ہوتا ہے۔

Complication: اداکار کے شہر پہنچتے ہی دوسرا حصہ شروع ہوجاتا ہے۔ اس حصے میں واقعات کی جھڑی سی لگنی چاہیے! تو یہاں نادان دیہاتی اداکار اور چارسوبیس شہری انتظامیہ کا آمنا۔ سامنا ہونے پر تمام ایسے واقعات ہوتے ہیں جن میں کامیڈی کی گنجائش رہتی ہے اور یہ دکھانے کی بھی کہ اس وارث کے آمد سے مرنے والے کے وکیل، چمچے انتظامیہ جتنے پریشان ہوئے اتنے ہی اب ان کے بھولے پن سے خوش ہو چکے ہیں اور ایک دوسرے کے جڑ کاٹ کر اس بے وقوف کو اپنی مٹھی میں لے کر لوٹ لینے کی کوشش میں جٹ گئے ہیں۔ اداکار کے منہ کے سامنے چمچا گیری کرتے ہیں اور پیٹھ پیچھے شہری امیروں کے طور طریقے سے اس کے ناواقف ہونے سے ہنستے ہیں لیکن صرف کامیڈی سے کام نہیں چلتا ہے۔ کہانی کو آگے دھکا دینے کے لئے ایک عدد ڈرامائی موڑ ضروری ہوتا ہے یہ موڑ کسی اداکارہ کے وجہ سے آئے تو سونے پر سہاگا۔ اس لئے دوسرے حصے کے شروع میں ہی ہم ایک عورت Journalist کو لے آتے ہیں جو اس بے

وقوف وارث سے دوستی کا ناٹک کر کے اس کے قریب سے جاننے اور اپنے اخبار میں اس کا خاکہ کھینچنے میں لگی رہتی ہے۔ دھیرے دھیرے وہ اس بھولے بھالے اداکار کو دکھ پہنچانے والے اپنے کام سے خود دکھی ہو جاتے ہیں۔ وہی اداکار کو اپنی اور شہری امیروں کی دنیا کی اصلیت بتائی ہے۔ اداکار تعجب میں پڑ جاتا ہے اور وراثت میں ملی جائیداد کو غریبوں میں تقسیم کر دینے کا فیصلہ کرتا ہے۔

Resolution-crisis: پھر شروع ہوتا ہے تیسرا حصہ یعنی crisis اداکار اپنی جائیداد تقسیم کر دینا چاہتا ہے۔ وکیل انتظامیہ، چمچے سب فکر مند ہو جاتے ہیں۔ اور اداکار کو پاگل اعلان کا پلان بناتے ہیں۔

Resolntion-climax: اس سلسلے میں مقدمہ شروع ہوتا ہے جس میں چالاک شہری فتح یاب ہوتے نظر آتے ہیں لیکن اداکارہ کی گواہی کی وجہ سے ہمارا اداکار اپنی وکالت خود اثر انداز طریقے سے کرتے ہوئے مقدمہ جیت جاتا ہے۔

Resolution-Resolution: وہ اپنی جائیداد تقسیم کر اپنے چھوٹے قصبے میں واپس آ جاتا ہے۔" (۱۲۹)

کسی بھی فلم کے اسکرپٹ کے تین حصے ہوتے ہیں۔ اس میں سے پہلا حصہ کہانی ہی ہوتا ہے۔ فلم کی کہانی عام کہانی سے تکنیکی شکل میں الگ ہوتی ہے۔ فلم کی کہانی کا اپنا ایک گرامر ہوتا ے جیسے اسکرپٹ نگار کو سمجھنا ہی ہوتا ہے۔ فلم کی کہانی میں یہ گرامر Set-up، Confrorntation، اور Resolution کے نام سے جانا جاتا ہے۔ فلم کی کہانی میں ان تینوں کا استعمال فلم کی کہانی سے ناظرین کے لگاؤ کو جوڑنے کا کام لیا جاتا ہے۔

<u>Treatment</u>: اس کو ادبی کہانی جیسا ہی لکھا جاتا ہے۔ Treatment آخری مرحلہ ہوتا ہے جب فلمی کہانی ادبی شکل لئے ہوئے ہوتی ہے اس میں یہ بتانا ہوتا ہے کہ کہانی کا رخ کس طرف ہے، اس کا ڈھانچہ، کرداروں کے واقعات اور اس کا Presention کیا ہوگا؟ اس کے علاوہ اس میں کچھ اہم موڑ، کچھ خاص مکالمہ، کچھ خاص پیش نظر وغیرہ کی معلومات فراہم کی جاتی ہے۔ Treatment سے ہی فلم کا جونر و ناظرین کی دلچسپی کا اندازہ اور یہ فلم اپنی ہم پلاٹ والی فلموں سے کن معنوں میں مختلف ہوگی کا پتہ چلتا ہے۔ Treatment کے بارے میں منوہر شیام جوشی مثال کے ساتھ بتاتے ہوئے لکھتے ہیں۔

"ٹریٹمنٹ (Treatment) پڑھنے سے نہ صرف یہ سمجھ آ جاتا ہے کہ کہانی کتنی ڈرامائی ہے بلکہ یہ بھی کہ کہانی کی جگہ اور کہانی کا ماحول میں اثر انداز فلم بنانے کے نظریے سے کیا کیا خاص امیدیں ہیں؟ ماحول عرف Ambience تفصیل سے بتائیں کوئی خاص منظر، کوئی خاص طرح کی موسیقی، یا ڈانس Special-effect، جیسی کوئی خاص تکنیک، کوئی اثر پیدا کرنے والی ڈرامائی ٹکراہٹ، کوئی زبردست ایکشن منظر کوئی نایاب لوکیشن مثلاً گھر یا سمندری جہاز اور ایسی ہی تمام دوسری چیزیں فلم کی highlights بن سکتی ہیں۔
انھیں اس شکل میں ٹریٹمنٹ میں Underline کریں۔

اکثر فلموں کی کہانی تو بہت چھوٹی سی ہوتی ہے پردے پر اسے تفصیل Highlights کی وجہ سے ملتی ہے۔ اسی طرح فلموں کی کہانیاں بھی زیادہ تر جانی پہچانی اور ملتی۔ جلتی سی ہوتی ہیں۔ Ambiance اور Highlights سے ہی انھیں خاصیت مل پاتی ہے۔ مثال کے لیے ہندو لڑکے اور مسلمان لڑکی کے عشق ہو جانے کی کہانی بڑی جانی پہچانی ہے۔ اس پر فلمیں بنی ہیں اور آگے بھی بنیں گی۔ یہ عشق کہاں کب کس ملک ماحول میں ہوتا ہے صرف اس سے ایک ہی Theme پر مبنی یہ فلمیں ایک دوسرے سے الگ نظر آتی ہے۔ مثال کے لیے راجکپور کی 'حنا' اور منی رتنم کی 'بامبے' کو لیں۔ دونوں میں ہندو لڑکے کے مسلمان لڑکی سے عشق ہو جانے کی کہانی ہے۔ لیکن 'حنا' میں ہندوستان پاکستان بارڈر کا Ambience ہے پاکستان میں ہوئی لوکیشن شوٹنگ اس کی Hightights منی رتنم کی 'بامبے' میں کیرل کا Ambience ہے وہاں کے نایاب لوکیشن اور وہاں کی ناواقف مسلمان زندگی اسے Highlights عطا کرتے ہیں۔''(۱۳۰)

اس سے متعلق یہ کہا جا سکتا ہے کہ ٹریٹمنٹ وہ آخری مرحلہ ہوتا ہے جب فلم کی کہانی ادبی شکل اختیار کئے ہوئے ہوتی ہے۔ ٹریٹمنٹ ہی وہ کڑی ہوتی ہے جو ادبی کہانی اور فلم کی کہانی کے درمیان میں ہوتی ہے۔ ٹریٹمنٹ میں ہی امبیانس اور ہائی لائٹس لکھے جاتے ہیں جس کی وجہ سے صرف 18 پلاٹ ہونے کی وجہ سے بھی ہم پلاٹ فلموں کی کہانی ایک دوسرے سے مختلف ہو جاتی ہے۔

<u>Step-outline</u>: یہ Treatment اور Sereenplay یعنی ادبی کہانی اور فلمی کہانی کے بیچ کی کڑی ہے۔ اس میں ادبی پہلو کی طرف نہیں بلکہ سینمائی پہلو کی طرف دھیان دیتے ہیں۔ Step-outline کو پڑھنے کے بعد پوری کہانی سرسری طور پر سمجھ میں آجاتی ہے۔ اس کو points دے دے کر لکھنا ہوتا ہے جس میں ہمیں یہ خیال رکھنا ہوتا ہے کہ فلم کا ایک سین کب شروع اور ختم کرنا ہے اس میں سین کس تسلسل سے آئے گا اور اس میں کیا ہونا چاہیے وغیرہ لکھا جاتا ہے۔ یہ مرحلہ 'پھر کیا ہوا' جیسے سوالات کے پوچھے جانے سے پیدا ہوتا ہے۔ step-outline اور کچھ نہیں بلکہ اسکرین پلے کی چھوٹی شکل ہے۔ اسٹیپ آؤٹ لائن سے متعلق منوہر شیام جوشی لکھتے ہیں:

''اسٹیپ آؤٹ لائن اسکرین پلے کی خدوخال پیش کرتی ہے اس سے معلوم چلتا ہے کہ منظر کس سلسلے وار سے آئیں گے؟ کسی منظر میں کیا کیا واقعات ہوں گے اور کیا جانکاری ملے گی؟ اہم مکالمہ یعنی Dialogue کون کون سے ہوں گے؟ جیسے اسکرین پلے فلم کے لیے نقشہ پیش کرتے ہیں ویسے اسٹیپ آؤٹ لائن میں آپ Treatment کی طرح کہانی کے ادبی پہلو پر نہیں سینمائی پہلو پر دھیان دیتے ہیں۔ جس Two minute story کا ذکر کیا جا چکا ہے اسے ہی تفصیل کے ساتھ تسلسل منظر دوبارہ لکھنے سے اسٹیپ آؤٹ لائن تیار ہو جاتی ہے۔''(۱۳۱)

مندرجہ بالا میں ہوئی باتوں سے نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ اسٹیپ آؤٹ لائن میں فلم کی کہانی تکنیک کو ساتھ لے کر چلتی ہے۔ اس کو Point دے دے کر لکھا جاتا ہے۔ اس کو سین کی نامکمل شکل بھی کہا جا سکتا ہے کیونکہ اس میں سین کب شروع ہوگا، اور کب ختم جیسی چیزیں لکھی جاتی ہیں۔ اسٹیپ آؤٹ لائن سے رائٹر کو فلم میں بننے والے سین کا اندازہ ہو جاتا ہے۔

Character:Step-outline لکھ لینے کے بعد ذہن میں کرداروں کے بارے میں تقریباً تمام چیزیں صاف ہوچکی ہوتی ہیں۔اسکر پٹ میں کرداروں کے بارے میں تحریر کچھ لکھا نہیں جاتا ہے بلکہ اسکرین پلے اور مکالمہ مل کر کرداروں کو پیدا کرتے ہیں کبھی کبھی کردار،اسکرین پلے اور مکالمہ کو پیدا کرنے کا ذریعہ بنتے ہیں۔اسکرپٹ میں کرداروں کا اہم مقام ہوتا ہے جسے کسی طرح سے بھی نظر انداز نہیں کیا جاسکتا ہے۔

جہاں تک کرداروں کا سوال ہے ہرا چھا۔بڑا کردار متھک پرانوں وغیرہ میں مل جائیں گے۔یہ قدیم کردار ایسی نیکی یا بدی کرتے ہیں جسے عام زندگی میں اوسط انسان نہیں کرتا دیکھا جاتا ہے۔عام انسانوں سے الگ ایسے رویہ یا سلوک کرنے والے کرداروں کو Larger than life کہہ کر پکارا جاتا ہے،ان کرداروں کو بڑی تعداد میں ناظرین پسند کرتے ہیں۔

جہاں ایک طرف Larger than life جیسے کرداروں کو پسند کرنے والے کی تعداد بہت زیادہ ہے وہیں دوسری طرف ایسے کرداروں کی بھی کمی نہیں ہے جو گھسا پٹا ہوتا ہے اس میں کوئی رس نہیں ہوتا ہے لوگ اسے پسند نہیں کرتے ہیں ایسے کرداروں کو Starerio Type کردار کہتے ہیں۔

ہر کہانی میں کچھ کردار ہوتے ہیں جس کی وجہ سے کہانی آگے بڑھتی ہے اس لئے اسکرپٹ نگار کے لئے یہ ضروری ہوجاتا ہے کہ وہ مختلف کرداروں کو پہچانے اور اس کے کردار نگاری کے ہنر کو سیکھے۔منوہر شیام جوشی لکھتے ہیں:

> ''کہا جاتا ہے کہ اسکرین پلے رائٹر کے لئے ضروری ہے کہ وہ اپنے کرداروں کو اتنی ہی اچھی طرح جانے جتنی اچھی طرح سے کوئی شخص اپنے گہرے دوست کو جانتا ہے۔اسے نہ صرف یہ معلوم ہونا چاہیے کہ کردار کیا کرتا۔ کہتا ہے بلکہ یہ بھی کہ کیوں کیا کرتا ہے؟ آخرکار اس کا Motivation کیا ہے؟ وہ جیسا بھی ہے ویسا کن وجہوں سے ہوگیا ہے؟ اور غور کریں گے کہ کسی بھی شخص کے بارے میں ایسی تفصیل وہی بتا سکتا ہے جو اس کا بہت ہی نزدیکی ہو اور جسے معتمد کا درجہ ملا ہوا ہو۔۔۔۔اس لئے کہا جاتا ہے کہ اسکرین پلے رائٹر کو اپنے کرداروں کا اندرونی ہونا چاہیے اسے یہاں تک معلوم ہونا چاہیے کہ اس کی جیب میں کتنے کھلے پیسے ہیں۔اور اکیلے میں وہ کبھی کبھی اپنے سے ہی بول اٹھتا ہے کہ نہیں؟''(۱۳۲)

اس طرح کردار سے متعلق یہ کہا جاسکتا ہے کہ کردار ہوں تو اس دنیا کے لیکن وہ گھسے۔پٹے نہ ہوں۔یعنی اس میں کچھ مختلف ضرور ہونا چاہیے۔کسی کردار میں جب تک دوسرے سے مختلف ہونے کی صلاحیت نہیں ہوگی وہ ناظرین کی توجہ حاصل نہیں کرسکتا ہے۔کردار ہی وہ اہم پہیا ہوتا ہے جس پر اسکرپٹ نگاری کی گاڑی آگے کی طرف چلتی ہے۔اس لئے رائٹر کو اس کے بارے میں تمام چیزیں معلوم ہونی چاہیے۔

Conflict: کرداروں کے بارے میں تمام چیزیں جاننے کے ساتھ ہی ساتھ اسکرین پلے کے لکھنے سے پہلے آپ کو کرداروں کی ٹکراہٹ کو بھی ذہن میں رکھنا ہوگا۔ٹکراہٹ کی وجہ سے کہانی کو آگے بڑھنے کی وجہ ملتی ہے۔اسی کی وجہ سے،اب کیا ہوگا،جیسے سوالات ناظرین کے ذہن میں پیدا ہوتے ہے جس سے ان کی دلچسپی فلم میں بنی رہتی ہے اور فلم کے ہٹ یا فلاپ ہونے کی وجہ بنتی ہے۔ٹکراہٹ کا فلمی اسکرپٹ میں بڑا اہم مقام ہے اس کے بغیر اچھی فلم کا تصور ناممکن ہے۔ٹکراہٹوں کے بارے میں۔منوہر شیام جوش لکھتے ہیں:

> ''ٹکراہٹیں چار قسم کی مانی گئی ہیں ان میں سب سے پہلی Categary ہے فطری ٹکراہٹ،ہالی

ووڈ اور بالی ووڈ دونوں نے ہی تمام ایسی فلمیں بنائی ہیں جن میں محبوب اور محبوبہ دونوں ایک دوسرے کے مخالف Nature کے ہوتے ہیں۔۔۔

فطری ٹکراہٹ کا دوسرا نام رشتہ دارانہ ٹکراہٹ بھی ہے۔ وہ مثلاً محبوب محبوبہ میں ہوسکتی ہے، ویسے ہی شوہر، بیوی، والد بیٹے، بھائی بہن، صاحب غلام کسی میں بھی ہوسکتی ہے۔

زیادہ تر فلموں میں ٹکراہٹ کی اہم بنیاد یہ ہوتی ہے کہ دو کردار ایک ہی چیز کو حاصل کرنا چاہتے ہیں لیکن یہ ٹکراہٹ دلچسپ تبھی بن جاتی ہے جب دونوں میں فطری ٹکراہٹ بھی ہو۔۔

ٹکراہٹ کی دوسری شکل ہے سماجی ٹکراہٹ اس کے تحت نسلی جدوجہد، طبقاتی جدوجہد، ذاتی جدوجہد وغیرہ آتے ہیں۔

تیسرے قسم کی ٹکراہٹ ہوتی ہے Situational، بالی ووڈ میں تو نہیں مگر ہالی ووڈ میں ایسی بہت سی فلمیں بنتی ہیں جن میں خود حالات ہی ٹکراہٹ پیدا کرتی ہے یہ فلمیں کسی بڑے حادثے کے ارد گرد گھومتی ہیں۔۔۔۔

چوتھے طرح کی ٹکراہٹ جو کسی ایک کردار کی کسی دوسرے کردار سے نہیں بلکہ خود اپنے سے ہوتی ہے اس کا نام ہے اندرونی کشمکش اندرونی ٹکراہٹ تو ایک ایسی چیز ہے جسے لفظوں میں آسانی سے بیان کیا جاسکتا ہے لیکن اسے سینمائی پردے پر عکاسی کرنا مشکل ہے۔'' (۱۳۳)

ایک دوسرا پیراگراف راجندر پانڈے کا جو ٹکراہٹ سے متعلق ہے:

'' کہانی کے اتار۔ چڑھاؤ ہو، ٹکراہٹ ہو، ٹکراہٹ صرف سماجی ہی نہیں ذہنی بھی۔ دشمن صرف انسان ہی نہیں حالات بھی ہوتے ہیں۔ سبھی مشہور و مقبول فلموں میں Villain نہیں رہے ہیں۔ پھر بھی کہانی جدوجہد کی کہانی مانی گئی! کرداروں کی ذہنیت کا تجزیہ کہانی میں ہو جو بھی انسانی پہلو اٹھایا جائے اس کا گذارہ ہو۔'' (۱۳۴)

ٹکراہٹ سے متعلق یہ کہا جاسکتا ہے کہ کوئی فلم کی اسکرپٹ ٹکراہٹ کی وجہ سے آگے بڑھتی ہے۔ بغیر ٹکراہٹ کے کہانی آگے ہی نہیں بڑھ سکتی ہے وہ مر جائے گی، خشک ہو جائے گی، فلم کی اسکرپٹ چاہیے واقعات کی وجہ سے آگے بڑھ رہی ہو یا کردار کی وجہ سے، ٹکراہٹ ہی وہ چیز ہوتی ہے جس کی وجہ سے فلم میں روانگی بنی رہتی ہے۔

Plot Point: اسکرین پلے لکھتے وقت صرف اتنا جان لینا کافی نہیں ہوتا ہے کہ کہاں سے شروع کرنا ہے اور کہاں ختم۔ اسکرین پلے لکھتے وقت یہ بھی ذہن میں ہونا نہایت ضروری ہوتا ہے کہ جس Three Act والے ڈھانچے میں اپنے مواد کو ڈھال رہے ہیں اس کے پہلے ڈھانچے سے دوسرے ڈھانچے میں مواد کیسے جائے گا؟ یعنی اسکرین پلے لکھنا شروع کرنے سے پہلے یہ طے کرنا چاہیے کہ وہ کون سے واقعات ہونگے جس کی وجہ سے پہلے ڈھانچے کا مواد دوسرے ڈھانچے کی طرف مڑ جائے گا اور دوسرے کا تیسرے کی طرف۔ ایک Act کو دوسرے Act میں لے جانے والے واقعات کو اسکرین پلے میں Plot Point کے نام سے جانا جاتا ہے کسی بھی اچھے اسکرین پلے لکھے جانے میں Plot Point بڑا اہم رول ادا کرتا ہے۔ Plot Point ایک ایسا ڈرامائی موڑ ہوتا ہے جو کہانی کو اچانک دھکا دے کر اس کا رخ

دوسری طرف یا انجان طرف موڑ دیتا ہے۔ ہندوستانی سینما کی اسکرپٹ اکثر 120 صفحات پر مشتمل ہوتی ہے۔ اس سے متعلق گووند شرما لکھتے ہیں:

''یہ گھماؤ شروعات اور درمیان کے بیچ کی اور درمیان اور اختتام کے بیچ کی کڑی ہے۔ گھماؤ میں کوئی ایسی واقعات واقع ہوتی ہے جو اب تک چل رہے ایکشن کو کسی اور طرف موڑ دیتی ہے۔

گھماؤ: شروعات کے حصے کے آخر ہونے سے کچھ پہلے آتا ہے یعنی 25-20 صفحوں کے بیچ میں۔ فلم کا اہم کردار ہی اس گھماؤ کا ذمہ دار ہوتا ہے۔

-2 گھماؤ: درمیان حصے کے آخر ہونے سے قبل آتا ہے اس گھماؤ میں ایک ایسا واقعہ واقع ہے جو ایکشن کی سمت کو ایک بار پھر کوئی تیکھا موڑ دے کر اسے ایک نئی سمت دے دیتا ہے اور اسے اختتام یعنی فلم کے حل کی طرف موڑ دیتی ہے۔ یہ گھماؤ زیادہ تر اسکرین پلے کے 90-80 صفحوں کے بیچ میں آتا ہے۔'' (۱۳۵)

کوئی بھی کہانی واقعات یا کردار کو ذہن میں رکھ کر لکھی جاتی ہے اور ٹکراہٹ اس کو ایک رفتار دیتا ہے۔ لیکن اگر کوئی اسکرپٹ صرف آگے ہی بڑھتی جارہی ہے بغیر کسی گھماؤ کے تو ناظرین کی اس کہانی سے دلچسپی ختم ہوتی چلی جاتی ہے۔ لگاتار آگے بڑھ رہی کہانی میں وہ پلاٹ۔ پائنٹ ہی ہوتا ہے جس کی وجہ سے کہانی زوردار طریقے سے دوسری طرف مڑ جاتی ہے۔

Flash-back: فلش بیک کے سین میں ہم کرداروں یا کہانیوں کے ماضی میں چلے جاتے ہیں اور کئی ایسی معلومات دیتے ہیں جو حال کے واقعات کو واضح کرتی ہو یا کہانی کو آگے بڑھانے میں مددگار ہو۔

جیسے جیسے سینما پرانا ہوتا جارہا ہے ویسے ویسے ان میں جدید تکنیک کے علاوہ کہانی کو مختلف انداز میں کہنے کا ڈھنگ بڑھتا جارہا ہے اس میں Flash-back کے ذریعے کہانی منفرد انداز میں بیان کی جارہی ہے۔ Flash-back پرانی تکنیک ہے لیکن اب فلموں میں نئے طریقے سے اس کا استعمال فلم کے دھماکے دار شروعات کے لیے کیا جانے لگا ہے۔ مثلاً اگر پوری فلم کا ایک سین بہت کمال کا ہے اور جس سے فلم اور اس کے ماحول کو سمجھنے کے ساتھ ساتھ وہ سین فلم کو دھماکے دار شروعات بھی دے سکتی ہے تو ایسے سین کو فلم ساز فلم کے سب سے پہلے والے سین کے طور پر استعمال کرتے ہیں چاہیے وہ فلم کی کہانی کے مطابق فلم میں کہیں بھی ہو۔ اس خاص سین کو پہلا سین بنانے کے بعد پھر اپنے اصل جگہ سے شروع ہوتی ہے یعنی اس سے پہلے سین کے بعد کہانی Flash-back میں چلی جاتی ہے۔ آگے چل کر پھر فلم ہم دیکھتے ہیں کہ وہ سین دوبارہ آ گیا اسی تکنیک کی ایک عمدہ مثال ابھی حال میں آئی فلم Gangs of Wasseypur میں پیش کیا گیا ہے اس فلم کے پہلے سین میں دونوں طرف سے گولیوں کے چلنے سے فلم کا آغاز ہوتا ہے جس سے ناظرین کو فلم اور اس کا ماحول سمجھنے میں مدد ملتی ہے۔ اور پھر کہانی Flash back میں چلی جاتی ہے۔ ایسا کرنے سے فلم کو بہترین شروعات تو ملتی ہی ہے ساتھ ہی ساتھ ناظرین کے ذہن میں کئی سوالات پیدا کرتی ہے جس سے ناظرین فلم کے ساتھ جڑا ہوا محسوس کرتا ہے جو کہ فلم کی کامیابی ہے Flash back کا اور بھی بہترین استعمال تجسس کے لیے پان سنگھ تومر، مٹرو کی بجلی کا من ڈولا وغیرہ میں ہوا ہے۔ اس سلسلے میں منوہر شیام خوشی لکھتے ہیں:

''Flash back دکھانا اس لئے ضروری ہوتا ہے کہ اسکرین پلے کا بنیادی اصول ہے بتاؤ مت، دکھاؤ تو اگر آپ یہ باتیں خالی اداکار کو بتا دیں تو وہ اتنا اثر انداز نہیں ہوگا جتنا کہ اس واقعہ کا

Flash back۔ بہرحال Flash back خاصی پرانی اور پٹی ہوئی ترکیب ہے۔ اسکرین پلے رائٹر کی کوشش یہ ہونی چاہیے کہ Flash back دکھانے کی نوبت ہی نہیں آئے اور اگر Flash back رکھا بھی جائے تو اس طرح سے آئے کہ کہانی کے رفتار کو روکتا ہوا نہیں، آگے بڑھتا ہوا۔ Flash back کی طرح فلموں میں Flash foreward بھی کبھی کبھی لیا جاتا ہے جس میں واقعات کا تسلسل ایک جھٹکے سے بہت آگے پہنچ جاتا ہے۔"(۱۳۶)

ان نکات کی روشنی میں کہا جاسکتا ہے کہ فلم میں فلش بیک وہ تکنیک ہوتی ہے جس سے کہانی ایک جھٹکے کے ساتھ پیچھے چلا جاتا ہے۔ حالانکہ اس کے استعمال سے رائٹر کو بچنے کی صلاح دی جاتی ہے۔ لیکن کئی رائٹر نے انھیں بہترین روپ میں استعمال کیا ہے اور اب اس کا استعمال فلم کی دلچسپی کو زیادہ بنائے رکھنے کے لیے بھی کیا جارہا ہے۔

<u>Montage scene</u>: وہ لمبے لمبے سین جس کی تفصیل میں جانے سے صرف وقت خرچ ہو رہا ہے اور جس کو دکھانا بھی ضروری ہو۔ ایسی حالت میں کئی شاٹ کو ملا کر ایک سین تیار کی جاتی ہے جس سے کم وقت میں زیادہ باتیں دکھائی جاتیں ہیں اس کو Montage Seene کہتے ہیں۔ فلم کی اسکرپٹ لکھنے میں Montage Seene لکھنے کا مقصد وقت کو بچانے کے ساتھ ساتھ فلم کی رفتار کو بھی قائم رکھنا ہوتا ہے Montage Scene میں اکثر مکالے نہیں ہوتے ہیں۔ کنہی خاص واقعات، حالات وغیرہ کے Montage Scene بنائے جاتے ہیں۔ Montage میں شاٹ cut to cut لگائے جاتے ہیں montage کسی بھی ایک واقعہ یا کئی واقعات یا کئی تعلقات پر مبنی ہوسکتا ہے۔ اس سے متعلق اصغر وجاہت لکھتے ہیں:

"لمبے وقت میں واقع ہونے والے واقعات کو مختصر میں پیش کرنے کے لیے Montage کی مدد لی جاتی ہے۔ مثلاً کسی بچے کے جوان ہونے تک کا لمبہ وقت Montage کے ذریعے پندرہ سکنڈ میں پیش کیا جاسکتا ہے Montage بنانے کے لیے الگ الگ مرحلوں کے تسلسل ترقی ہیں۔ شاٹس کو ایک دوسرے میں Disalve کئے جاتے ہیں اور پورا عہد سامنے آجاتا ہے! مثال کے لیے دو تین سال کے بچے کے کھیلنے کا ایک شاٹ، ایک شاٹ اسکول جاتے لڑکے کے شاٹس میں Disalve کیا جاتا ہے اور پھر یہ شاٹ کالج میں ڈگری لیتے نوجوان کے شاٹ میں Disalve ہوتا ہے۔ اس کے بعد یہ شاٹ اسی نوجوان کو کسی آفس میں کام کرتے شاٹ میں Disalve ہوتا ہے اس طرح لمبے عہد کی عکاسی کی جاتی ہے۔"(۱۳۷)

Montage سے متعلق یہ کہا جاسکتا ہے کہ جب کوئی لمبہ وقفہ دکھانا ہوتا ہے تو فلموں میں اس کا استعمال کیا جاتا ہے۔ Montage کے استعمال سے وقت بچنے کے ساتھ۔ ساتھ رائٹر کا خیال بھی آسانی سے ناظرین کے درمیان پہنچ جاتا ہے۔

<u>Interval</u>: فلم کے شروع اور اختتام ہونے کے درمیان ایک وقفہ لیا جاتا ہے اسے ہی Inter-val کہتے ہیں۔ بالی ووڈ میں Interval یعنی فلم کا درمیانی وقفہ کی بڑی اہمیت ہے۔ بالی ووڈ میں کئی ایسی فلمیں بھی ہیں جن میں 2 درمیانی وقفے ہیں۔ فلم میں یہ درمیانی وقفہ دوسرے Plot point کے بیچ میں یعنی تقریباً آدھی فلم کے دوران آتا ہے۔ اس لئے کہا جاتا ہے کہ درمیانی وقفہ سے ٹھیک پہلے آنے والے سین بہت زوردار ہونے چاہیے اس سے بھی کہانی کو کوئی ڈرامائی موڑ ملنا چاہیے تاکہ سینما ہال میں جب وقفہ کے لیے لائٹ جائے تب ناظرین

کے ذہن میں آگے کی فلم دیکھنے کا تجسس باقی رہے۔نہیں تو درمیانی وقفہ کے ایک بار باہر نکل جانے کے بعد ناظرین سینما ہال میں نہیں آتے۔ درمیانی وقفہ کے لئے اب ایک خاص وقت مقرر کیا گیا ہے جب فلم کی اصل کہانی شروع ہو تب درمیانی وقفہ آنا چاہیے اور تبھی مندرجہ بالا میں کہی گئی باتیں ناظرین کے او پر اثر ڈالیں گی۔مثلاً فلم 'لگان' 3:35 منٹ کی فلم ہے لیکن درمیانی وقفہ 1:35 منٹ میں آجاتا ہے حالانکہ تقریباً اسے 1:50 منٹ کے بعد آنا چاہیے۔فلم لگان میں 1:35 میں درمیانی وقفہ آنے کی سب سے بڑی وجہ انگریز اور بھون کے درمیان کے Tussle کی شروعات ہونا ہے۔جو کہ فلم کی اصل کہانی ہے۔ٹھیک اسی طرح فلم 'دیوار' میں بھی ہوتی ہے وقفہ تک آتا ہے جب دونوں بھائیوں کے درمیان کی جدوجہد یا ٹکراہٹ شروع ہونے والی ہوتی ہے۔Interval سے متعلق منورشیام جوشی لکھتے ہیں:

''تو درمیانی پائنٹ ایسا ہونا چاہیے کہ اس کے دوسرے حصے کے شروعات میں پیش ہوئے سوالوں کا حل ہو اور بھلے ہی وہ پلاٹ پائنٹ کی طرح کہانی کو کوئی غیر متوقع یا زوردار جھٹکا نہ بھی دے، کہانی کو آگے بڑھانے والا ایک ہلکا سا دھکا اسے ضرور ملے۔ پھر دہرا دوں کہ Mid point پہلے حصے سے دوسرے حصے میں لے جانے والے پلاٹ پائنٹ نمبر ایک اور دوسرے حصے سے تیسرے حصے میں لے جانے والے پلاٹ پائنٹ نمبر دو کے بیچ و بیچ آتا ہے۔اسے وہاں رکھا ہی اس لئے جاتا ہے تا کہ ان دونوں پلاٹ پائنٹوں کے بیچ کی لمبی دوری ناظرین کو کھلے نہیں اور دوسرے حصے کے بیچ میں اس طرح توڑا جا سکے کہ Inter-val کے بعد بھی فلم کے لئے ناظرین کے ذہن میں بے چینی بنی رہے۔''(۱۳۸)

اس سے متعلق یہ کہا جاسکتا ہے کہ ہندوستان میں اکثر فلمیں ۲ گھنٹے سے ۳ گھنٹے کے درمیان کی بنتی ہے اور اس لیے فلم کے درمیان میں ایک وقفہ بھی ہوتا ہے اب وقفہ کا استعمال بھی اسکرپٹ نگار فلم کے تجسس کے استعمال میں کرنے لگے ہیں۔اصل ہوتا یہ ہے کہ وقفہ والے سین کو ایسا لکھا جاتا ہے کہ ناظرین کے ذہن میں آگے کیا ہوگا جیسے سوالات آتے ہیں اور وہ وقفے کے خاتمے کا انتظار کرنے لگتا ہے۔

Screenplay: اسکرین پلے کا مطلب ہوتا ہے جو اسکرین پر پلے ہو یعنی سینما کے پردے پر ہم چلتا پھرتا دیکھتے ہیں وہ اسکرین پلے کہلاتا ہے۔اسکرین پلے میں مکالمہ نہیں ہوتا ہے۔اسکرپٹ رائٹنگ کا یہ دوسرا حصہ ہوتا ہے۔اسکرین پلے کو اسکرپٹ رائٹنگ کی تکنیک کا پورا خیال کر لکھنا ہوتا ہے۔اسکرین پلے میں فلم کے پردے پر کہانی کو دکھائی جانے کے لیے ایک تیاری کی جاتی ہے۔اس تیاری سے یہ اندازہ لگایا جاتا ہے کہ کیمرہ اور ایڈیٹنگ کے بعد پردے پر فلم کیسی دکھائی دے گی اور اس کے ذریعے کہانی کیسے سامنے آئے گی۔اسکرین پلے کہانی کی وہ شکل ہے جس کی بنیاد پر ہدایت کار کے ذریعے بنائی جانے والی فلم کی شکل مستقبل میں کیسی ہوگی کا پتہ چلتا ہے۔اسکرین پلے سے ہی ہدایت کار فلم کی رفتار، اتار، چڑھاؤ، ٹکراہٹ کے علاوہ کردار نگاری کے تمام پہلوؤں کو سمجھ سکتا ہے اسکرین پلے کے ذریعے اداکار فلم میں اپنے کردار کے بارے میں جان پاتا ہے اسکرین پلے کے ذریعے کیمرہ مین ساونڈ رکارڈنگ اور تکنیکی اہم معلومات فراہم ہوتی ہے۔اسکرین پلے سے متعلق کلدیپ سنہا لکھتے ہیں:

''ناظرین پردے پر فلم کے جن منظروں کو دیکھتے ہیں ان کی تسلسل کہانی کو اسکرین پلے کہتے ہیں۔ کہانی کار اور کہانی کسی فلم کے لیے تبھی اور اہم ہو جاتے ہیں جب انھیں اسکرین پلے رائٹر اثر انداز منظروں کے ساتھ ان میں ایک تخیلی دنیا تخلیق کرتا ہے۔

اسکرین پلے سے ہی اچھی فلم بنتی ہے۔ یہ کہانی میں جان ڈالتی ہے۔''(۱۳۹)

اسکرین پلے کی تعریف سے متعلق اختر الایمان لکھتے ہیں:

اسکرین پلے(منظر نامہ) کہانی کی فلمی شکل کا نام ہے۔ یہ تخلیقی کام ہونے کے ساتھ ساتھ تکنیکی بھی ہے یہ فن اتنا آزاد ہے کہ منظر نگار کبھی کبھی کہانی نگار کا بنیادی خیال اور چند سین رکھتا ہے باقی سب بدل دیتا ہے اس حد تک کہ کہانی نگار اس کی شکل بھی نہیں پہچان پاتا۔''(۱۴۰)

اس نکات کی روشنی میں یہ کہا جاتا ہے کہ فلم کے جن منظروں کو دیکھتے ہیں جن میں آواز کے علاوہ تمام چیزیں آجاتی ہیں اس کے تسلسل کہانی کو اسکرین پلے کہا جاتا ہے۔ اسکرین پلے سے ہی کردار کی تفصیل بھی پتہ چلتی ہے اور یہ کہنا کوئی مبالغہ نہیں ہوگا کہ صرف اسکرین پلے دیکھ کر بھی ہم ۷۵ فی صد فلم کی کہانی کو سمجھ سکتے ہیں۔

Pace: فلم کی اسکرپٹ میں رفتار کی خاص اہمیت ہوتی ہے۔ اگر فلم کی رفتار کہانی سے تال میل نہ کھائے تو فلم کا برا حال ہوتا ہے۔ رفتار کو کہیں بھی تحریری شکل میں لکھا نہیں جاتا ہے بلکہ اس کو محسوس کیا جاتا ہے۔ اسکرپٹ میں رفتار کا پتہ لگانا اسکرپٹ نگار کے تجربے کی بات ہوتی ہے یعنی ادبی کہانیوں کے پڑھنے کے بعد کسی بھی انسان کے اندر ایک سمجھ نمایاں ہوجاتی ہے اور پھر وہ اپنی لکھی ہوئی اسکرپٹ کو پڑھتا ہے تو اس کو فوراً اس بات کا گمان ہوجاتا ہے کہ اسکرپٹ کی رفتار کن وجوہات سے مجروح ہورہی ہے۔

کسی فلم یا سین کی رفتار اس میں استعمال شاٹ کی لمبائی کے ذریعے طے کی جاتی ہے جب کسی سین کا موڈ **Serious** ہو یا **Monotony** کا اثر دیتا ہو تو شاٹ کی لمبائی زیادہ ہونی چاہیے تاکہ سین کا **Tempo** دھیما ہو، اگر ایسا ایک سین ہو جس میں خوشی ہو تو شاٹ کی رفتار تیز رکھنی ہوتی ہے۔

کسی بھی سین کی رفتار کا موڈ ضرورت کے حساب سے کم یا زیادہ ہوسکتا ہے۔ **Pace** کسی سین میں اداکاروں کے ذریعے اپنی اداکاری کی دھیمی یا تیز کے ذریعے **Pace** من مطابق بدلا جاسکتا ہے جو سین میں ہونے والے واقعات کی ڈرامائی ضرورت کے ذریعے طے کیا جاتا ہے۔ یہ ڈرامائی اجزاء ہدایت کار اور اداکار دونوں کو یہ ہدایت دیتے ہیں کہ اس سین کو کتنا دھیما یا تیز رکھنا چاہیے لیکن اس کے باوجود اس کا کوئی اصول وضوابط نہیں ہے۔ کہنے کا مطلب ہے کہ **Pace** کسی خاص سین یا واقعات کے واقعہ کی رفتار ہوتی ہے اور یہ **Pace** سین میں چھپے ہوئے موڈ کو طے کرتی ہے۔ اس سے متعلق کلدیپ سنہا لکھتے ہیں:

''ایک اسکرین پلے رائٹر کا کام جسمانی اور ذہنی رفتار کی تخلیق کرنا ہوتا ہے۔ جسمانی موشن کسی واقعہ کے خاتمے ہونے میں پوشیدہ محنت اور وقت ہوتا ہے۔ جبکہ ذہنی موشن ناظرین کی ذہنی حالت پر وہ اثر ہوتا ہے ــــــ۔ یہ دونوں قسم کے موشن اسکرین پلے رائٹر اور ہدایت کار کے ذریعے موشن کے مختلف اجزاء کو انتظام کرکے تخلیق کئے جاتے ہیں اپنے اس کوشش میں رائٹر ناظرین کے دل ودماغ میں انھیں جذباتوں کو پیدا کرتا ہے جو منظر میں ہوتے ہیں اس موشن میں منظر اور **Sound** دونوں طرح کے اجراء کا سہارا لیا جاتا ہے۔۔۔۔ آخر کار ان سب کا مقصد سین کے مطابق ناظرین کے جذبات کو ابھارنا ہے تاکہ ناظرین ہر سین میں شریک بن سکے''(۱۴۱)

رفتار کے سلسلے میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ یہ بھی فلم کا ایک اہم جز ہوتا ہے اس سے کسی طرح کی غفلت مناسب نہیں ہے۔ کسی فلم کی کہانی

اگر اس کی رفتار سے میل نہیں کھاتی ہے تو وہ ناظرین کی توجہ حاصل نہیں کرسکتا ہے۔رفتار کا تعلق فلم کے جذبات سے بھی ہے اور اس لیے دونوں کا تال میل نہایت ضروری مانا گیا ہے۔

Dialogue: یہ مرحلہ اسکرپٹ نگاری کا تیسرا یعنی آخری مرحلہ ہوتا ہے۔اس میں اسکرپٹ کو زبان ملتی ہے۔مکالمہ کا کام اسکرین پلے میں کہی گئی باتوں کو مضبوطی اور اثر انداز طریقے کے ساتھ ناظرین تک پہنچانا ہوتا ہے۔اس کے علاوہ مکالموں سے وہ معلومات بھی دی جاتی ہے جسے اسکرین پلے بیان نہیں کرسکتا ہے۔فلموں میں مکالموں کے ذریعے بھی کئی معلومات ناظرین کو دی جاتی ہیں۔مکالمہ سے متعلق اپنی رائے کا اظہار کرتے ہوئے اسکرپٹ نگار احسن رضوی لکھتے ہیں:

''مکالمہ وہ پیرایۂ گفتگو ہے جو کہانی کی تمام ضرورتوں پر حاوی ہو'' (۱۴۲)

ایک اظہار خیال جوساگر سرحدی کے ذریعے مکالمہ کی تعریف میں بیان کیا گیا ہے۔

''جو پلاٹ کو آگے بڑھائے اور کرداروں کو واضح کرے۔'' (۱۴۳)

مندرجہ بالا باتوں سے یہ اخذ کیا جاسکتا ہے کہ فلموں میں مکالمہ بے حد اہم ہوتا ہے۔مکالموں کے ذریعے ان خیالات کو اجاگر کیا جاتا ہے جو فلم کے دوسرے اجزاء نہیں کرسکتے ہیں۔مکالمہ فلم کے تمام اجزاء کو متاثر کرتا ہے۔

Scene: جب ذہن میں کرداروں کی تفصیل، فلم کی رفتار، ٹکراہٹوں کی قسم، مکالمہ، اسکرین پلے وغیرہ ساری معلومات پوری طرح سے صاف ہوجاتی ہے تو ہم لکھنے بیٹھتے ہیں۔اس لکھنے کے دوران کیمرہ کا خیال یعنی یہ کہ' کیمرہ کی جگہ اور وقت بدل جانے سے سین کو بھی بدلنا ہوگا' ذہن نشین رکھنا ہوتا ہے یہی سین کہلاتا ہے۔

کسی بھی فلم کو یاد کرنے بیٹھیں تو آپ کو اس کا سین ہی یاد آئے گا۔سین وہ موتی ہے جس سے فلمی مالا تیار ہوتی ہے۔اچھی فلموں کے لیے ضروری ہوجاتا ہے کہ اس کے سین یادگار ہوں۔سین کے بارے میں سب سے بنیادی بات یہ ذہن میں رکھنی چاہیے کہ ہر سین کا ایک سیاق وسباق اور مضمون ہوتا ہے۔سین لکھتے وقت دماغ میں ان دونوں کا صاف ہونا بالکل ضروری ہوگا۔سیاق وسباق کا مطلب یہ ہے کہ سین لینے کا مقصد کیا ہے اور وہ کہاں ہورہا ہے، اور کب ہورہا ہے؟ اور مضمون میں یہ آتا ہے کہ سین میں مقصد کی بھرپائی کے لیے کیا کیا اور کہاں جانا چاہیے۔سین سے متعلق گووند شرما لکھتے ہیں:

''سین کتنا بڑا ہونا چاہیے؟ اس کی کوئی حد طے نہیں ہے۔سین کو آپ جتنا چاہیں بڑا یا چھوٹا کرسکتے ہیں۔سین دو تین صفحوں میں پھیلا ہوا ہوسکتا ہے اور وہ صرف ایک شاٹ میں بھی سمٹا ہوا ہوسکتا ہے۔

کہانی کو کتنے معدنیوں کے میل سے بنایا جاتا ہے؟ کہنا ہوگا کہ ان میں دو معدنیوں کا میل ہوتا ہے۔وقت اور جگہ کا

<u>وقت</u>: سین کا وقت کیا ہے؟ دن ہے یا رات؟ یا دن یا رات کے کسی وقت میں سین واقع ہوتا ہے؟ صبح؟ دوپہر کو؟ یا دیر رات کے وقت

<u>جگہ</u>: سین کہاں واقع ہوتا ہے؟ سمندر کنارے؟ پہاڑوں پر؟ کسی شہر میں، بھیر بھاڑ والی سڑک پر؟ کسی کار کے اندر؟ زمین سے میلوں اوپر، آسمان میں یا ساگر کی بے پناہ گہرائی میں؟ دیش میں با

ودیش میں؟

جگہ اور وقت، سین کو لکھنے سے پہلے ان دونوں کا جاننا بہت ضروری ہے۔ ہر ایک سین ایک خاص جگہ پر خاص وقت پر واقع ہوتا ہے رائٹر کو لکھنا ہوتا ہے کہ دن ہے یا رات ہے **Exterior/Interior** ہے اس لئے سین کی تعریف کی شکل کچھ اس طرح سے ہوتی ہے۔

Interior/leaving/night

or

(۱۴۴)**Exterior/Park Day (early mornging)**

اس سے متعلق یہ کہا جا سکتا ہے کہ جب کسی فلم کا اسکرین پلے لکھا جا رہا ہوتا تو اس میں مختلف مناظر کے ذریعے فلم کی کہانی کو ناظرین تک پہنچانے کا کام کیا جاتا ہے۔ یہ منظر بھی کچھ حد تک تکنیکی ہوتے ہیں۔ اس کا اپنا ایک گرامر ہوتا ہے جسے رائٹر کو سمجھنا ہوتا ہے۔ ہر منظر اپنے آپ میں مکمل ہوتا ہے اور کئی منظر ایسے بھی ہوتے ہیں جو اپنے اندر شروعات، وسط اور اختتام لیے ہوئے ہوتے ہیں۔

مندرجہ بالا میں پیش کیے گئے وہ اجزاء ہیں جس کی بدولت ایک اچھی اسکرپٹ منظر عام پر آتی ہے اس میں کچھ اجزاء مثلاً آئیڈیا، **premise**، کہانی **Step-outline Treatment** اسکرین پلے، مکالمہ، سین، **Interval flash back, montage** **scene** وغیرہ کو فلم کے اسکرپٹ نگاری کے طریقہ کار میں تحریری طور پر لکھا جاتا ہے اور کچھ ایسے اجزاء بھی ہیں جن کو لکھا نہیں جاتا ہے مثلاً پلاٹ، سب پلاٹ، کردار، ٹکراہٹ **Plot point** رفتار وغیرہ۔ مگر اسکرپٹ لکھتے وقت ان کو ذہن میں رکھا جانا ضروری ہو جاتا ہے۔ یہ اجزاء بھی اتنے ہی اہم ہیں جتنے کی تحریری اجزاء۔ ان میں سے کسی جز کو فراموش نہیں کیا جا سکتا ہے نہیں تو اسکرپٹ کے خراب ہونے کا خدشہ بنا رہے گا۔

☆☆☆

(ت)اردو اسکرپٹ رائٹر

فلمی میڈیم کے وجود میں آنے کے بعد ہی لوگوں کو اس کی طاقت اور پہنچ کا اندازہ ہونے لگا۔۱۹۳۱ء کا وہ اہم سال جس میں ہندوستانی سنیما کی تصویر اور تقدیر دونوں بدل دیں یعنی جب اس کو آواز ملی تو ہندوستانی سنیما کو اسکرپٹ نگاروں کی ضرورت شدت سے محسوس ہوئی۔فلم کی اسی ضرورت اور اس میڈیم کی اہمیت وافادیت کے مدِنظر بڑی تیزی کے ساتھ پارسی تھیئٹر کے ڈراما نگار اور دوسرے اسکرپٹ رائٹر فلموں میں اسکرپٹ لکھنے کے لئے جڑے۔تب سے اب تک یہ سلسلہ جاری وساری ہے۔اس بات کو ذہن میں رکھ کر میں نے اردو اسکرپٹ رائٹر کی ایک فہرست تیار کی ہے اور اس میں یہ کوشش کی ہے کہ ان ناموں کو واضح کر سکوں جو فراموش کر دئے گئے ہیں اس کے علاوہ اسکرپٹ نگاروں کے ساتھ بریکٹ میں ان سالوں کو بھی لکھا گیا ہے جس دوران انھوں نے اپنی اسکرپٹ نگاری کی بدولت ہندوستانی سنیما کی خدمات کیں۔

کے۔ایم۔منشی: (۱۹۲۴۔۱۹۳۶) کے۔ایم۔منشی ہندوستانی سینما کے ابتدائی دور کے اہم اسکرپٹ نگاروں میں سے ایک ہیں اور ان خوش قسمت اسکرپٹ نگاروں میں بھی جنھوں نے نہ صرف ہندوستان کی خاموش فلموں مثلاً **Prithvi vallabh**(۱۹۲۴) **Konovank**(۱۹۲۹) کی اسکرپٹ لکھی بلکہ جب متکلم فلموں کا دور آیا تب بھی اپنی اسکرپٹ نگاری کا لوہا منوایا۔منشی کے ذریعے لکھی گئی فلم **1924 prithvi vallabh** خاموش دور کی اہم فلم ہے۔جس کا ہندوستان خاموش دور کی فلموں میں اہم مقام ہے۔

کے.ایم.منشی کی اہم فلمیں:

- بے خراب جان۔۱۹۳۶

ہدایت کار: چیمن لال لوہر
اسکرپٹ نگار: کے.ایم.منشی
کیمرہ: کے.کی.مستری

- دو دیوانے۔۱۹۳۶

ہدایت کار: چیمن لال لوہر
اسکرپٹ نگار: کے.ایم.منشی
کیمرہ: کے.کی.مستری

- ڈاکٹر مدھرکا۔۱۹۳۵

ہدایت کار: سروتم بدانی
اسکرپٹ نگار: کے.ایم.منشی، واقف
کیمرہ: فریڈون اے ایرانی

● کونو ونک ۔۱۹۲۹
ہدایت کار: کانجی بائی راٹھور
اسکرپٹ نگار: کے.ایم.منشی
کیمرہ: گوردھن بھائی پٹیل
● پرتھوی وللو۔۱۹۲۴
اسکرپٹ نگار: کے.ایم.منشی، سیرور
کیمرہ: وی.بی.جوشی

دیا رام شاہ: (۱۹۲۷-۱۹۳۴) دیارام شاہ کے فلمی زندگی کا آغاز ہندوستان کی خاموش دور کی فلموں سے شروع ہوتا ہے جب انہوں نے ۱۹۲۷ء میں گن سندری کی اسکرپٹ لکھی۔ اس فلم میں اپنے وقت کے جانے مانے پروڈیوسر ہدایت کار چندولال شاہ نے ہدایت دی تھی۔ اس کے بعد دیارام شاہ نے نارائن پرساد بیتاب کے ساتھ مل کر 'ویر ببروواہن' کی کہانی (متکلم دور ۱۹۳۴ء) میں لکھی۔ اس فلم کے ہدایت کار جینت دیسائی تھے۔

دیارام شاہ کی مقبول فلمیں:
● ویر ببروواہن ۔۱۹۳۴
ہدایت کار: جینت دیسائی
اسکرپٹ نگار: دیارام شاہ، نارائن پرساد بے تاب
کیمرہ: جی.جی.گوگاٹے
● گن سندری ۔۱۹۲۷
ہدایت کار: چندولال شاہ
اسکرپٹ نگار: دیارام شاہ
کیمرہ: این.جی.مینکر

حکیم احمد شجاع: (۱۹۲۸-۱۹۵۵) حکیم احمد شجاع ۱۸۹۳ء میں پیدا ہوئے۔ شجاع اردو فارسی کے مشہور شاعر، ڈرامہ نگار، دانشور، اسکرپٹ نگار تھے۔ شجاع کے فلمی زندگی کا آغاز loves of maghal prince (۱۹۲۸ء) سے ہوا ہے۔ اس فلم کو انہوں نے مشہور ڈرامہ نگار امتیاز علی تاج کے ساتھ مل کر لکھا جس کے ہدایت کار چاروراۓ تھے۔ اس کے بعد انہوں نے ایک اسکرپٹ 'کاروان حیات' (۱۹۳۵) لکھی جسے سنسر بورڈ نے اردو زبان کی اسکرپٹ قرار دیا تھا۔ اس کے ہدایت کار premanker atorthy تھے۔ اس کے علاوہ بھی انہوں نے کئی فلمیں لکھیں ۱۹۶۹ء میں ان کا انتقال ہو گیا۔

حکیم احمد شجاع کی مشہور فلمیں:
● کاروان حیات ۔۱۹۳۵
ہدایت کار: پریمانکر اتورتھی

اسکرپٹ نگار: حکیم احمد شجاع

کیمرہ: کرشن گوپال

- لوآف اے مغل پرنس۔ ۱۹۲۸

ہدایت کار: چارورائے

اسکرپٹ نگار: حکیم احمد شجاع، امتیاز علی تاج

کیمرہ: وی. وی. جوشی

- دوآنسو۔ ۱۹۵۰

ہدایت کار: انور کمال پاشا، مرتضیٰ گیلانی

اسکرپٹ نگار: حکیم احمد شجاع

- ڈوپٹہ۔ ۱۹۵۲

ہدایت کار: سبتین فضلے

اسکرپٹ نگار: حکیم احمد شجاع

- قاتل۔ ۱۹۵۵

ہدایت کار: انور کمال پاشا

اسکرپٹ نگار: حکیم احمد شجاع

امتیاز علی تاج: (۱۹۲۸-۱۹۴۷) امتیاز علی تاج کا تعلق اردو ڈراما کی دنیا سے ہے اور جب ڈرامہ نگاروں کا فلمی دنیا میں جانا شروع ہوا، امتیاز علی تاج بھی فلموں میں قسمت آزمانے کے لئے گئے۔ جہاں انہوں نے ۱۹۲۸ء میں loves of mughal princess کی اسکرپٹ لکھی۔ اس کے بعد حکیم احمد شجاع کے ساتھ مل کر انہوں نے ۱۹۴۷ء میں 'پگڈنڈی' نام کی فلم لکھی۔ اس فلم کے ہدایت کار رام نارائن دوبے تھے ایک بہت ہی مشہور اسکرپٹ رائٹر آغا جانی کاشمیری نے اپنی فلمی زندگی کا آغاز امتیاز علی تاج کے لکھے ڈرامے 'انارکلی' کو فلم کی اسکرپٹ رائٹنگ میں ڈھال کر (۱۹۴۸ء) میں کیا تھا۔ امتیاز علی تاج کی اہم فلمیں:

- پگڈنڈی۔ ۱۹۴۷

ہدایت کار: رام نارائن دوبے

اسکرپٹ نگار: امتیاز علی تاج

- لوآف اے مغل پرنس۔ ۱۹۲۸

ہدایت کار: چارورائے

اسکرپٹ نگار: امتیاز علی تاج، حکیم احمد شجاع

کیمرہ: وی. وی. جوشی

نرنجن پال: (۱۹۲۹-۱۹۳۷) نرنجن پال ۱۷ اگست کو کلکتہ میں پیدا ہوئے۔ وہ بنیادی طور پر ایک ڈراما نگار، اسکرپٹ رائٹر اور

ہدایت کار کی حیثیت سے جانے جاتے ہیں۔ نرنجن پال کی بڑی اچھی دوستی بامبے ٹاکیز کے ہمانشورائے اور یہاں کے ہدایت کار Franz osten سے تھی۔ نرنجن پال بامبے ٹاکیز کے بنیاد ڈالنے والوں میں بھی شمار کیے جاتے ہیں۔ انہوں نے اپنے زندگی کا آغاز بحیثیت ہدایت کار کیا۔ لیکن کامیابی کی منزلیں نہیں چھو سکے۔ اس کے بعد انہوں نے بامبے ٹاکیز کی فلموں کی اسکرپٹ لکھنی شروع کی اور بہت اچھے اور کامیاب اسکرپٹ رائٹر کی حیثیت سے نام کمایا۔ ۹ رنومبر ۱۹۵۹ء کو نرنجن پال اس دنیائے فانی سے کوچ کر گئے۔ اس سے متعلق گوگل پر لکھا ہوا ہے۔

''as a screenwriter in which role he wrote some of india's earliest Blockbuster acchut kanya (1936) jeevan naiya (1936) and jawani ki hawa (1935) of these acchut kanya was the most popular and continues to be landmark film as it dealt with the subject of untouchability." (۱۴۵)

نرنجن پال ہندوستانی سینما کے عظیم اسکرپٹ نگار ہوئے۔ انہوں نے ہندوستان کی سوشل فلم 'اچھوت کنیا' لکھی تھی۔ سماجی حوالے سے ہندوستان میں اس فلم پر سب سے زیادہ بحث ہوئی تھی۔ ہمانشورائے کے قریبی مانے جانے والے اسکرپٹ نگار نرنجن پال ڈاکومینٹری اسکرپٹ نگار بھی ہوئے ہیں انہوں نے تقریباً ۱۰۰ سے زائد ڈاکومینٹری فلموں کی اسکرپٹ بھی لکھی ہے۔ نرنجن پال کی مقبول فلمیں:

- جیون پربھات۔۱۹۳۷
- ساوتری۔۱۹۳۷
- جیون نیا۔۱۹۳۶
- اچھوت کنیا۔۱۹۳۶
- جنم بھومی۔۱۹۳۶
- جوانی کی ہوا۔۱۹۳۵
- پرپنچ پاش۔۱۹۲۹

ہدایت کار: فرنز آسٹن

اسکرپٹ نگار: نرنجن پال، ڈبلو ے اے برتن، میکس جینگ کے

کیمرہ: ایمل سچیونی مین

جوزف ڈیوڈ: (۱۹۳۱-۱۹۳۵) جوزف ڈیوڈ کا تعلق بنیادی طور پر ڈراما نگاری اور اسکرپٹ رائٹنگ سے ہے۔ جوزف ڈیوڈ کے لکھے گئے ڈرامے 'کنٹھاہار' پر ہندوستان کی پہلی بولتی فلم 'عالم آرا' بنی جوزف ڈیوڈ کے ذریعے لکھی گئی پہلی فلم تھی۔ اس کے بعد بھی انہوں نے بحیثیت اسکرپٹ نگار اور بھی کئی فلمیں لکھیں مثلاً دیش دیپک، ہنٹر والی اور لالہ یمن۔

بحیثیت اسکرپٹ نگار جوزف ڈیوڈ کی اہم فلمیں:

- دیش دیپک۔۱۹۳۵

ہدایت کار: جے۔ بی۔ ایچ۔ واڈیا

اسکرپٹ نگار: جوزف ڈیوڈ، جے۔ بی۔ ایچ۔ واڈیا، منشی سرفراز

کیمرہ: وسنت بی جگٹپ

● ہنٹر والی۔۱۹۳۵

ہدایت کار: ہومی واڈیا

اسکرپٹ نگار: جوزف ڈیوڈ، ہومی واڈیا، جے. بی. ایچ. واڈیا

کیمرہ: بلونت دوے

● لائنہ یمن۔۱۹۳۴

ہدایت کار: جے. بی. ایچ. واڈیا

اسکرپٹ نگار: جوزف ڈیوڈ، منشی عاشق، منشی شیفتہ، جے. بی. ایچ. واڈیا

کیمرہ: وسنت بی جگٹپ

● ستی سون۔۱۹۳۲

ہدایت کار: مدن رائے وکیل

اسکرپٹ نگار: جوزف ڈیوڈ

کیمرہ: رستم ایرانی

● عالم آرا۔۱۹۳۱

ہدایت کار: اردشیر ایرانی

اسکرپٹ نگار: جوزف ڈیوڈ، اردشیر ایرانی

کیمرہ: ولفوڈ ڈیونگ

ایڈیٹنگ: ازرامیر

(۷) **نارائن پرسادبیتاب** : (۱۹۳۱-۱۹۳۶) نارائن پرساد بیتاب کا شمار ہندوستان کے بڑے ڈراما نگاروں میں ہوتا ہے ان کی پیدائش بہت ہی غریب خاندان، بلندشہر اتر پردیش میں ہوئی تھی۔ اس کے بعد یہ کام کی تلاش میں دہلی آ گئے جہاں ایک printing press میں کام مل گیا وہیں تھیٹر کمپنی کے playbill بنتے تھے۔ اس کے بعد ان کا رجحان تھیٹر کی طرف بڑھا اور ۱۹۲۰ء کے آس پاس یہ alfred company کے لیے ۵۰۰ کی تنخواہ پر کام کرنے لگے۔ اور اس کے بعد انہوں نے کلکتہ کے مدن تھیٹر میں بھی کام کیا۔ اس کے علاوہ انہوں نے ہندوستانی سینما کے شروعاتی متکلم دور میں بحیثیت اسکرپٹ رائٹر کے فلموں کی اسکرپٹ بھی لکھی۔ نارائن پرساد بیتاب نے اپنے زمانے کے دو بڑے قدآور ہدایت کار رجینت دیسائی اور چندولال شاہ کے لیے فلمیں لکھیں۔ ۱۹۴۵ء میں نارائن پرساد بیتات کا انتقال ہو گیا۔ اس سے متعلق انسائیکلوپیڈیا آف انڈین سینما میں تحریر ہے۔

Play wright for parsee theatre and scenarist mainly for the Ranjit studio. Early stage successes Meetha Zaher (1905) and Zehrili Saap (1906). Written originally for the parsee Natak Mandali, were entensinely staged and filmed. Used the

mythological genre (e.g. his best known play Mahabharata, for the khatau Alfred company, 1913 and inaugurated what the critic Agyaat called the Betaab yug. (c.1910. 35), Consolidating 19th c. efforts to define distintinely Hindi play wrighting practice. where as the 19th c. Stage mythological mainly adapted familian mursical compositions, the improvisational style of a traditional kathakaar, the Betaab style codified a more contemporary genres, determined politically by his explicitly brahiminical adherneless (underlined by his editorship of the journal Brahma Bhatt Doupan). His eample greatly influenced the genre's cinematic form. Also created Hindi versions of original screenplays eg. Chandulal Shah after working at Ranjit, Betaab wrote scripts for Madan, Ambika, Sharda and Saroj studios. Definitine biography by vidyanati Namra (1972). Story dial. and for lyr. credits include chandulal shah's Devi Devayani (1931), Radha Rani, Sati Savitri, Sheilbala (all 1932) Vishwamadini, Miss 1933 (both 1933), Barrister's wife, keemtil Aansoo (both 1935) and pardesi Pankhi (1937) Jajant Dsai's Krishna Sudama (1934). College girl, Noor-e-watan (both 1935), Raj Ramani (1936) and Prithvi Putra (1938) and kashmeera (1934); ----Namubhai Desai and J.P. Advani's Shah Behram (1935); R.S. Choudhur's kal ki baat (1937); Adnani's sneh Bandhan (1940) and Parashuram by Ramnik Desai (1947). (۱۴۶)

نارائن پرساد بیتاب کی مقبول فلمیں:

● سپاہی کی سجنی۔۱۹۳۶

ہدایت کار: چندولال شاہ

اسکرپٹ نگار: نارائن پرساد بیتاب، چندولال شاہ

کیمرہ: جی. جی. گوگاٹے

● پربھو کا پیارا۔۱۹۳۶

ہدایت کار: چندولال شاہ

اسکرپٹ نگار: نارائن پرساد بیتاب

کیمرہ: ڈی کے امبرے

● قیمتی آنسو۔۱۹۳۵

ہدایت کار: چندولال شاہ

اسکرپٹ نگار: نارائن پرساد بیتاب

● ستم گر۔۱۹۳۴

ہدایت کار: جینت دیسائی

اسکرپٹ نگار: نارائن پرساد بیتاب، چترَ بھج دوشی، جینت دیسائی

کیمرہ: جی.جی. گوگاٹے

● ویر ببروواہن۔۱۹۳۴

ہدایت کار: جینت دیسائی

اسکرپٹ نگار: نارائن پرساد بیتاب، دیارام شاہ

کیمرہ: جی.جی. گوگاٹے

● زہریلی سانپ۔۱۹۳۳

ہدایت کار: جے.جے. مدن

اسکرپٹ نگار: نارائن پرساد بیتاب

کیمرہ: ای مارکونی

● رادھارانی۔۱۹۳۲

ہدایت کار: چندولال شاہ

اسکرپٹ نگار: نارائن پرساد بیتاب

کیمرہ: پانڈورنگ نائک

● دیوی دیویانی۔۱۹۳۱

ہدایت کار: چندولال شاہ

اسکرپٹ نگار: نارائن پرساد بیتاب

کیمرہ: پنڈورنگ نائک

منشی پریم چند: (۱۹۳۴-) منشی پریم چند اردو کے بڑے افسانہ اور ناول نگار کی حیثیت سے جانے جاتے ہیں۔ان کے افسانوں اور ناولوں پر بہت ساری فلمیں بنیں جو بے حد کامیاب بھی رہی۔ بحیثیت اسکرپٹ نگار خود بھی اپنی زندگی کا آغاز کرنے ممبئی گئے جہاں انہوں نے اپنی پہلی فلم 'مل کا مزدور' لکھی۔ لیکن سنسر بورڈ نے اس فلم کی کہانی پر اعتراض جتایا اور کافی سارے سین کٹوا دیئے، اسی بات سے پریشان منشی پریم چند جلد ہی ممبئی سے واپس آ گئے۔ منشی پریم چند بنارس میں پیدا ہوئے اور ۱۹۳۶ء میں اس دنیا سے رحلت فرمائی۔

اس سلسلے میں محمد خالد عابدی لکھتے ہیں:

''اب رفتہ رفتہ فلم کا گلیمر کافی بڑھ گیا تھا اور ادب کے دنیا کے مشہور اور معروف ستارے بھی فلم کی طرف شامل ہو رہے

تھے۔انھیں میں ہندی اوراردو کے مشہور افسانہ نگار اورناول نگارمنشی پریم چند تھے۔ پریم چندان ابتدائی اورعہد ساز ادیبوں میں تھے جوفلم کی بہ ظاہر چمکتی ہوئی دنیا کی طرف امیدوں اورولولوں کے ساتھ چلے گئے تھے۔وہ فلم کے گلیمر سے اس قدر مرعوب ہوئے کہ جب انھیں اجنتا سینی ٹون نام کی فلم کمپنی میں آٹھ ہزار روپئے سالانہ کی تنخواہ پیش کی تو وہ فوراً ممبئ چلے آئے اورمل مزدورنام سے ایک فلمی کہانی لکھی۔

.......لیکن یہاں انھیں ابتدا سے ہی محرومیاں ملیں یہاں تک کہ وہ فلم سے بددل ہوگئے۔یہی بددلی اورمحرومی بعد میں بہت سے ادیبوں کا مقدر بن گئی۔اپنے مختصر قیام میں پریم چندنے مل مزدورلکھی یہ فلم کی دنیا میں ایک اہم موڑ ہونا چاہیے تھا کہ اپنے عہد کا سب سے بڑا فکشن رائٹرفلم سے وابستہ ہوگیا تھااورفلم کی کہانی لکھ رہا تھا۔لیکن المیہ یہ ہوا کہ یہ واقعہ ایک موڑیاایک اہم منزل کا پیش خیمہ ثابت نہ ہوا، پریم چندکی مل مزدور،'غریب مزدور' کے نام سے نمائش کے لئے رکھ دی گئی۔وجہ یہ تھی کہ سرکارنے اس فلم پرکئی اعتراضات کئے اوراس پرسنسرکی قینچی چلادی۔اس فلم میں پریم چندنے خودمزدور یونین کےصدرکارول کیا تھا۔اس کے بعد پریم چندکی دوسری کہانی،شیردل یا نوجیون کے نام سے فلمائی گئی۔لیکن اس کا حشر بھی وہی ہوا۔جوپہلی فلم کا ہوچکا تھا۔''(۱۴۷)

منشی پریم چندکی اہم فلم۔

● مزدور۔۱۹۳۴

ہدایت کار:موہن دیارام بھاؤنانی

اسکرپٹ نگار:منشی پریم چندر،موہن دیارام بھاؤنانی

کیمرہ:بی مترا

(۱۰)**منشی ضمیر**: (۱۹۳۴-۱۹۳۵)منشی ضمیر بنیادی طور پراردوڈراما نگار ہیں۔ہندوستانی سینما کےشروعاتی متکلم دورمیں جب ڈراما نگاروں کارجحان فلموں میں اسکرپٹ لکھنے پرگیا۔تب منشی ضمیر نے بھی فلم کی طرف رخ کیااورفلمی دنیا کے بڑے ہدایت کارہومی ماسٹر کے لیےفلمیں لکھیں۔منشی ضمیر نے۱۹۳۴ء میں پہلی فلم 'سماج کی بھول' لکھی اوراس کے بعد۱۹۳۵ء میں 'دوگھڑی کی موج'۔دونوں ہی فلمیں اس دورمیں سراہی گئیں۔انھیں فلموں نے ہی آگے چل کرفلم کا سماجی مزاج طے کیا کیونکہ ان دونوں فلموں کی جڑیں ہندوستانی سماج میں پیوست تھیں۔

منشی ضمیرکی مشہورفلمیں مندرجہ ذیل میں پیش کی جارہی ہیں:

● دوگھڑی کی موج۔۱۹۳۵

ہدایت کار:ہومی ماسٹر

اسکرپٹ نگار:منشی ضمیر،ہومی ماسٹرموہن لال جی ڈوے

کیمرہ:عادی ایم ایرانی

● سماج کی بھول۔۱۹۳۴

ہدایت کار:ہومی ماسٹر

اسکرپٹ نگار: منشی ضمیر

کیمرہ: عادی ایم. ایرانی

واقف: (۱۹۳۵-۱۹۴۵) اسکرپٹ نگار واقف فلموں میں آواز آنے کے کچھ ہی سالوں بعد فلمی دنیا سے جڑ گئے۔ ڈاکٹر مدھوریکا (۱۹۳۵) کی بے حد اہم فلم مانی جاتی ہے اس کے ہدایت کار سروتم بدانی تھے۔ بحیثیت اسکرپٹ نگار یہ واقف کی پہلی فلم تھی۔ اس کے بعد واقف نے مشہور ہدایت کار چیمن لال لوہر کے لیے اسی سال شیکسپیر کے لکھے ڈرامے کو سلور کنگ (۱۹۳۵) کے نام سے لکھا۔ اس کے علاوہ محبوب خاں کی ہمایوں کے سوانح عمری پر مشتمل فلم 'ہمایوں' (۱۹۴۵) کے لکھنے کی ذمہ داری بھی واقف کے علاوہ آغا جانی کاشمیری پر تھی۔ واقف نے اپنے ۱۰ سالوں پر مشتمل اسکرپٹ نگاری کی فلمی زندگی میں کم مگر معیاری فلمیں تخلیق کی۔

واقف کی اہم فلمیں:

- ہمایو۔۱۹۴۵

ہدایت کار: محبوب خان

اسکرپٹ نگار: واقف، آغا جانی کاشمیری

کیمرہ: فریدون اے ایرانی

- سنجوگ۔۱۹۴۳

ہدایت کار: عبدالرشید کاردار

اسکرپٹ نگار: واقف

کیمرہ: دوارکا دیویچا

- تین سو دن کے بعد۔۱۹۳۸

ہدایت کار: سروتم بدانی

اسکرپٹ نگار: واقف، بابو بھائی اے مہتا، وجاہت مرزا

کیمرہ: فریڈون اے ایرانی

- گراما کنیا۔۱۹۳۶

ہدایت کار: سروتم بدانی

اسکرپٹ نگار: واقف، جینت شیام

کیمرہ: فریدون اے ایرانی

- سلور کنگ۔۱۹۳۵

ہدایت کار: چیمن لال لوہر

اسکرپٹ نگار: واقف، چیمن لال لوہر

کیمرہ: فریدون اے ایرانی

● ڈاکٹر مدھریکا۔۱۹۳۵

ہدایت کار: سروتم بدانی

اسکرپٹ نگار: واقف، کے.ایم منشی

کیمرہ: فریدون اے ایرانی

ایچ. ای. خطیب: (۱۹۳۵) خطیب کی فلمی زندگی کا آغاز بحیثیت اسکرپٹ نگار ۱۹۳۵ء میں ہومی واڈیا کے لیے 'ہند کیسری' نام سے تحریر کی گئی فلم سے ہوا۔۱۹۳۵ء میں ہی انہوں نے 'فیشنبل انڈیا' فلم موہن سنہا کے لیے لکھا تھا۔ دونوں ہی فلموں کا موضوع ہندوستان کو ترقی کے راستے پر لانا تھا۔ یہ ایسی فلمیں تھیں جنہوں نے ہندوستانی سینما کو اپنے پاؤں جمانے میں مدد کی۔

بحیثیت اسکرپٹ نگار خطیب کی فلمیں۔

● فیشنبل انڈیا۔۱۹۳۵

ہدایت کار: موہن سنہا

اسکرپٹ نگار: ایچ.ای.خطیب، جے. بی.ایچ.واڈیا، موہن سنہا

کیمرہ: ہری بھائی کے پٹیل

● ہند کیسری۔۱۹۳۵

ہدایت کار: ہومی واڈیا

اسکرپٹ نگار: ایچ.ای.خطیب، جے. بی.ایچ.واڈیا

کیمرہ: ایم.اے.رحمٰن

پنڈت سدرشن: (۱۹۳۵-۱۹۵۲) پنڈت سدرشن متکلم سینما کے ابتدائی دور کے واحد ایسے اسکرپٹ نگار تھے جنہوں نے تقریبا ۱۷سالوں تک اسکرپٹ رائٹنگ کی دنیا میں ثابت قدم رہے۔ پنڈت کی پہلی لکھی ہوئی فلم دھوپ چھاؤں ۱۹۳۵ء میں ہدایت کار نتن بوس کے ہدایت کاری میں بن کر تیار ہوئی۔ یہ نہایت کامیاب ثابت ہوئی اس کے بعد تو ان کی زیادہ تر اسکرپٹ مثلاً بھاگیہ چکر ۱۹۳۵ء دشمن ۱۹۳۸ وغیرہ پر نتن بوس کی ہدایت کاری میں ہی فلمیں بنیں۔ اس کے علاوہ پنڈت نے (۱۹۴۱ء) میں سہراب مودی کی تاریخی فلم Alexander the great اور جھانسی کی رانی (۱۹۵۲ء) لکھی تھی۔ پنڈت جی کے ذریعے لکھی گئی فلم alexander the great کو اردو زبان کا سرٹیفیکٹ ملا تھا۔

اس سے متعلق نند کشور وکرم لکھتے ہیں:

> ''سدرشن جنھیں مہاشہ سدرسن اور پنڈت سدرشن کے نام سے بھی موسوم کیا جاتا ہے۔ ۱۸۹۶ء میں پنجاب کے مشہور سیالکوٹ میں پیدا ہوئے جسے علامہ اقبال جیسی عظیم المرتبت شخصیت کی جائے ولادت ہونے کی وجہ سے بین الاقوامی شہرت حاصل ہے۔ان کا اصلی نام بدری ناتھ تھا اور وہ ضلع سیالکوٹ کے ایک برہمن گھرانے میں ۱۸۹۶ء میں پیدا ہوئے۔ کہانی نویسی میں ان کی اوائل عمر میں ہی دلچسپی تھی۔ اور کہا جاتا ہے کہ انہوں نے پہلی کہانی اس وقت لکھی تھی جب وہ آٹھویں جماعت کے طالب علم تھے۔ انہوں نے بی.اے.تک تعلیم پائی۔ اس کے بعد انہوں نے آریہ سماج کی تحریک اور کہانی نویسی

کو اپنا اوڑھنا بچھونا بنالیا بعدازاں ان کا شوق صرف کہانی نویسی تک محدود ہوگیا اور اپنے ادبی ذوق کی تسکین و تکمیل کے واسطے انہوں نے چندن نامی رسالہ بھی نکالا جو عام اردو رسائل سے منفرد تھا کیونکہ اس میں غزلیں اور نظمیں شائع نہیں کی جاتی تھیں اور صرف افسانے ہی شائع کئے جاتے تھے۔

ان کی شہرت کو مدنظر رکھتے ہوئے فلیکس کمپنی نے چار سو روپیہ مشاہرہ پر انہیں پبلسٹی آفیسر مقرر کر دیا۔ بعدازاں وہ فلموں کی کہانیاں اور گیت لکھنے کی غرض سے نیو تھیٹرز کلکتہ سے وابسطہ ہوگئے اور انہوں نے لگ بھگ ۴۵ فلموں کی کہانیاں، مکالمے اور گیت لکھے جن میں دھوپ چھاؤں، گراموفون سنگر، دشمن، پردیسی، پڑوس، سکندر، پتھروں کا سوداگر وغیرہ کو بڑی شہرت ملی۔ دھوپ چھاؤں کی کہانی کے علاوہ اس کے گانے بھی انہی کے تحریر کردہ تھے۔"(۱۴۸)

پنڈت سدرشن کا تعلق بھی ہندوستانی سینما کے متکلم فلموں کے دور سے ہے۔ اس دوران انہوں نے اپنے دور کے بڑے ہدایت کار سہراب مودی کی دو بایوگرافیکل فلمیں لکھنے کا صرف حاصل ہوا۔ یہ فلمیں بہت کامیاب ثابت ہوئیں اور انھیں کی بدولت پنڈت سدرشن ہندوستانی اسکرپٹ نگاروں کی دنیا کے اہم نام بن کر ابھرے۔ اس کے علاوہ اسکرپٹ نگار سدرشن نے ہدایت کار نتن بوس کے لیے بھی چند اہم فلمیں تخلیق کیں۔

پنڈت سدرشن کی مقبول فلمیں:

- جھانسی کی رانی۔۱۹۵۲

ہدایت کار: سہراب مودی

اسکرپٹ نگار: پنڈت سدرشن، ولیم ڈیلین لیگ، ادی ایف کیکا، گزرے ہرچینگ، پنڈت ایس کے دوبے، ایل بجلانی

کیمرہ: ارنسٹ ہلر

- الیگزنڈر دی گریٹ۔۱۹۴۱

ہدایت کار: سہراب مودی

اسکرپٹ نگار: پنڈت سدرشن

- دشمن۔۱۹۳۸

ہدایت کار: نتن بوس

اسکرپٹ نگار: پنڈت سدرشن، نتن بوس

- گراموفون سنگر۔۱۹۳۸

ہدایت کار: وی.سی. دیسائی، رام چندر ٹھاکر

اسکرپٹ نگار: پنڈت سدرشن، ضیا سرحدی، رام چندر ٹھاکر

کیمرہ: کے.کے. مستری

- بھاگیہ چکر۔۱۹۳۵

ہدایت کار: نتن بوس

اسکرپٹ نگار: پنڈت سدرشن، نتن بوس

● دھوپ چھاؤں۔۱۹۳۵

ہدایت کار: نتن بوس

اسکرپٹ نگار: سدرشن، نتن بوس

جے۔ایس۔کشیپ: (۱۹۳۵۔۱۹۵۶) ہندوستانی سینما کے متکلم دور کے ابتدائی سالوں سے لکھنے والے اور ہمانشو رائے کی پروڈکشن کمپنی بامبے ٹاکیز کے شروعاتی دنوں سے بحیثیت اسکرپٹ نگار اپنے فلمی زندگی کا آغاز کرنے والے ایک اور قدآور شخصیت کا نام جے ایس کشیپ ہے۔ کشیپ نے بامبے ٹاکیز کے لیے بڑی ہی مشہور ومقبول فلمیں لکھیں۔ جیسے 'جوانی کی ہوا'۔ (۱۹۳۵) 'جیون نیا' (۱۹۳۶) 'اچھوت کنیا' (۱۹۳۶)، جنم بھومی (۱۹۳۶)، جیون پر بھات (۱۹۳۷) ساو (۱۹۳۷)، نوجیون (۱۹۳۹) اس کے علاوہ کشیپ نے ۱۹۴۱ کی ہر لحاظ سے بے حد کامیاب فلم نیا سنسار بھی خواجہ احمد عباس کے ساتھ مل کر لکھا۔ انہوں نے کئی کامیاب فلمیں لکھ کر اپنے آپ کو اسکرپٹ نگاری کی دنیا میں امر کر لیا۔

بحیثیت اسکرپٹ نگار کشیپ کی اہم فلمیں:

● میم صاحب۔۱۹۵۶

ہدایت کار: آر.سی.تلوار

اسکرپٹ نگار: جے.ایس.کشیپ، راما نند ساگر، آر.سی.تلوار

کیمرہ: پرکاش ملہوترا

ایڈیٹر: پی.ٹی.کیلوشنکر

● نیا سنسار۔۱۹۴۱

ہدایت کار: این.آر.اچاریہ

اسکرپٹ نگار: جے.ایس.کشیپ، خواجہ احمد عباس، شاہد لطیف، گیان مکھرجی

کیمرہ: آر.ڈی.پرنجا

● انجان۔۱۹۴۱

ہدایت کار: امیا چکرورتی

اسکرپٹ نگار: جے.ایس.کشیپ، امیا چکرورتی، شاہد لطیف

کیمرہ: آر.ڈی.ماتھر

● بندھن۔۱۹۴۰

ہدایت کار: این.آر.اچاریہ

اسکرپٹ نگار: جے.ایس.کشیپ، امیا چکرورتی، گیان مکھرجی

کیمرہ: آر ڈی پرنجا

● آزاد۔۱۹۴۰

ہدایت کار: این. آر. آچاریہ

اسکرپٹ نگار: جے. ایس. کشیپ، سرابندو بنرجی

کیمرہ: آر. ڈی. پرنجا

● نوجیون۔۱۹۳۹

ہدایت کار: فرانز آسٹن

اسکرپٹ نگار: جے. ایس. کشیپ، سرابندو بنرجی

کیمرہ: جوزف ورسچنگ

● ادھوری کہانی۔۱۹۳۹

ہدایت کار: چتربھج دوشی

اسکرپٹ نگار: جے ایس کشیپ، گنونت رائے اچاریہ

کیمرہ: ایل. این. ورما

● ساوتری۔۱۹۳۷

ہدایت کار: فرانز آسٹن

اسکرپٹ نگار: اجے ایس. کشیپ، نرنجن پال

کیمرہ: جورف ورس چنگ

● جیون پربھات۔۱۹۳۷

ہدایت کار: فرانز آسٹن

اسکرپٹ نگار: جے. ایس. کشیپ، نرنجن پال

کیمرہ: جوزف ورسچنگ

● جنم بھومی۔۱۹۳۶

ہدایت کار: فرانز آسٹن

اسکرپٹ نگار: جے. ایس. کشیپ، نرنجن پال

کیمرہ: جوزف ورسچنگ

● اچھوت کنیا۔۱۹۳۶

ہدایت کار: فرینز آسٹن

اسکرپٹ نگار: جے. ایس. کشیپ، نرنجن پال، ہمانشو رائے

کیمرہ: جوزف ورسچنگ

● جیون نیا۔۱۹۳۶

ہدایت کار: فرانز آسٹن

اسکرپٹ نگار: جے. ایس. کشیپ، نرجن پال

کیمرہ: جوزف ورسچنگ

● جوانی کی ہوا۔۱۹۳۵

ہدایت کار: فرنز آسٹن

اسکرپٹ نگار: جے. ایس. کشیپ، ایس آئی حسن، شبیر ایمن حسن، نرنجن پال

کیمرہ: جوزف ورسچنگ

کیدار شرما: (۱۹۳۶-۱۹۶۵) کیدار شرما کا پورا نام کیدار ناتھ شرما ہے۔ وہ۱۲/اپریل ۱۹۱۰ء کو ناروول پنجاب (پاکستان) میں پیدا ہوئے۔ وہ فلمی دنیا میں بحیثیت ڈائرکٹر، اداکار، پروڈیوسر، گیت کار اور اسکرپٹ نگار اپنے آپ کو ثابت کیا ہے۔ فلمی دنیا میں تقریبا ۳۰ سالوں تک بحیثیت اسکرپٹ رائٹر کے راج کرنے والے کیدار شرما وہ پہلے اسکرپٹ نگار ہیں جن کا نام فلم کے پوسٹر پر بھی ہوتا تھا۔ اس سے پہلے تک اسکرپٹ نگار کو صرف ایک منشی کی طرح ہی سمجھا جاتا تھا اور اس کو وہ عزت وقدر حاصل نہ تھا جو فلم اسکرپٹ رائٹر کا حق ہوتا ہے۔ اس طرح سے یہ کہا جا سکتا ہے کہ جن لوگوں نے اسکرپٹ کو اس کا حق دلوانے میں اہم تعاون کیا ان میں کیدار ناتھ شرما سرفہرست ہیں۔ ۲۹/اپریل ۱۹۹۹ میں ۸۹ سال کی عمر میں ممبئی (انڈیا) میں ان انتقال ہو گیا۔

اس سے متعلق نند کشور وکرم کا پیراگراف ملاحظہ فرمائیں:

''ہدایت کار، کہانی نویس، گیت کار کیدار شرما ۱۲/اپریل ۱۹۱۰ کو ناروول (پنجاب) میں پیدا ہوئے۔ انہوں نے بیج ناتھ ہائی اسکول اور ہندو سبھا کالج امرتسر میں تعلیم پائی۔ ۱۹۳۳ میں دیوکی بوس کی فلم 'پورن بھگت' دیکھ کر وہ نیو تھیٹر میں کام حاصل کرنے کی غرض سے کلکتہ گئے جہاں دیوکی بوس نے انھیں اپنی فلم ستیا ۱۹۳۴ میں اسٹل فوٹو گرافی کا کام سونپ دیا کئی سالوں اس طرح کے چھوٹے موٹے کام کرنے کے بعد انھیں ۱۹۳۶ میں 'دیوداس' میں مکالمے اور گیت لکھنے کا موقع ملا جس سے انھیں شہرت ملی۔'' (۱۴۹)

ان نکات کی روشنی میں کہا جا سکتا ہے کہ کیدار شرما ہندوستانی سینما کے معیاری اسکرپٹ نگاروں میں شمار کئے جاتے ہیں۔ اسکرپٹ نگار کیدار شرما نے اپنے دور کی اہم فلمیں تخلیق کیں۔ پنڈت شرما نے ہی ہندوستان کی میل کی پتھر فلم دیوداس کو پہلی بار پرم تھیش بروا کے لئے لکھا۔ اس کے علاوہ بھی انہوں نے بہت ساری معیاری فلمیں تخلیق کیں ہیں جس کی وجہ سے وہ ہندوستانی سینما کی دنیا میں ہمیشہ کے لیے امر ہو گئے۔

کیدار شرما کی مشہور فلمیں:

● دیوداس۔۱۹۳۶

ہدایت کار: پرم تھیش چندر بروا

اسکرپٹ نگار: کیدار شرما، سرت چندر چٹوپادھیائے

کیمرہ: بمل رائے

● اناتھ آشرم۔۱۹۳۷

ہدایت کار: ہیم چندر چندر

اسکرپٹ نگار: کیدارناتھ شرما

کیمرہ: یوسف ملجی

● جوانی کی ریت۔۱۹۳۹

ہدایت کار: ہیم چندر چندر

اسکرپٹ نگار: کیدارشرما، ہیم چندر چندر

کیمرہ: یوسف ملجی

● بڑی دیدی۔۱۹۳۹

ہدایت کار: امر ملک

اسکرپٹ نگار: کیدارشرما، سرت چندر چٹر جی

کیمرہ: بمل رائے

● زندگی۔۱۹۴۰

ہدایت کار: پی.سی. بروا

اسکرپٹ نگار: کیدارناتھ شرما، جاوید حسین

● نیل کنول۔۱۹۴۷

ہدایت کار: کیدارشرما

اسکرپٹ نگار: کیدارشرما

کیمرہ: گوردھن بھائی پٹیل

ایڈیٹنگ: ایس.جی. چوندے

● باورے نین۔۱۹۵۰

ہدایت کار: کیدارشرما

اسکرپٹ نگار: کیدارشرما، اختر مرزا

کیمرہ: مچھوے دادا، لکشمن کپور، ٹی.این.شاہ

ایڈیٹنگ: پربھاکر گوکھلے

● چتر لیکھا۔۱۹۶۴

ہدایت کار: کیدارشرما

اسکرپٹ نگار: کیدار شرما، راجندر کمار شرما، بھگوتی شرن ورما

کیمرہ: ڈی.سی.مہتا

ایڈیٹر: پربھاکر گوکھلے

- کاجل۔۱۹۶۵

ہدایت کار: رام مہیشوری

اسکرپٹ نگار: کیدار شرما، پھنی مجومدار، گلشن نندا

کیمرہ: سدھیر مجومدار

ایڈیٹر: کیشو نندا

ضیاسرحدی: (۱۹۳۶-۱۹۵۶) بحیثیت فلم اسکرپٹ رائٹر ضیاء سرحدی کے کی زندگی کا آغاز ۱۹۳۶ء میں محبوب خاں کے ہدایت کاری میں بننے والی فلم 'من موہن' سے ہوئی تھی۔ اس کے بعد ضیاء سرحدی نے محبوب خاں کے لیے جاگیر دار (۱۹۳۷ء) 'بہن' (۱۹۴۱) فلمیں تحریر کیں۔ ضیاسرحدی نہ صرف ایک بہترین اسکرپٹ نگار تھے بلکہ ہندوستانی فلم کے ایک باوقار ہدایت کار بھی تھے۔ انہوں نے بحیثیت ہدایت کار ابھیلاشا (۱۹۳۸) اور فٹ پاتھ ۱۹۵۳ء جیسی بہترین فلمیں ہندوستانی سینما کو دیں۔ جن فلموں کے وہ ہدایت کار تھے ان کی بھی اسکرپٹ انہوں نے دوسرے اسکرپٹ نگاروں کے ساتھ مل کر تیار کی تھی۔

اس سلسلے میں نند کشور وکرم کا پیراگراف ملاحظہ فرمائیں:

> ''ہدایت کار، رائٹر سرحدی ۱۹۱۴ میں پشاور صوبہ سرحد (حال خیبر پختون خواہ، پاکستان) میں پیدا ہوئے۔ وہ ہندوستان کے قابل ہدایت کاروں میں شمار ہوتے تھے اور ان کی فلموں بھٹ پاتھ (۱۹۵۱) اور ہم لوگ (۱۹۵۳) کو عوام کبھی بھول نہیں پائیں گے۔
>
> فلموں کا شوق انھیں کلکتہ لے گیا اور ۱۹۳۳ میں انہوں نے ایسٹ انڈیا کمپنی کلکتہ جوائن کر لی۔ پھر ایک سال بعد وہ ممبئی چلے گئے اور ساگر فلم کمپنی میں ملازم ہو گئے۔ ۱۹۳۶ میں انہوں نے 'من موہن' کی کہانی لکھی اور ۱۹۳۷ میں 'جاگیر دار' کے مکالمے، اس کے بعد انہوں نے 'گراموفون'، ابھیلاشا، سیوا سماج، جیون ساتھی، بہن، انوکھی ادا، بیجو باورا، فٹ پاتھ، انوکھا پیار، دل کی دنیا اور سرحد وغیرہ کی کہانی مکالمے لکھے۔ مدر انڈیا کی کہانی لکھنے میں بھی وہ بحیثیت مشیر شامل تھے۔''(۱۵۰)

ان نکات کی روشنی میں ضیاء سرحدی کے بارے میں کہا جا سکتا ہے کہ وہ نہ صرف ہندوستانی سینما کے بڑے اسکرپٹ نگار تھے بلکہ ان کا شمار ہندوستان کے عظیم ہدایت کاروں میں بھی ہوتا تھا۔ سرحدی نے ۱۹۳۶ سے ۱۹۵۳ کے دوران بننے والی اہم فلموں کی اسکرپٹ لکھی۔ اپنی اسکرپٹ کی وجہ سے وہ عظیم فلم اسکرپٹ نگار کہلائے۔

بحیثیت اسکرپٹ نگار سرحدی کی اہم فلمیں:

- فٹ پاتھ۔۱۹۵۳

ہدایت کار: ضیاسرحدی

اسکرپٹ نگار: ضیا سرحدی

کیمرہ: ایم. راجا رام

ایڈیٹر: شیواجی اودھت

● بیجو باورا۔۱۹۵۲

ہدایت کار: وجے بھٹ

اسکرپٹ نگار: ضیا سرحدی، ایم کے زوکی، رام چندر ٹھاکر، آر. ایس. چودھری

کیمرہ: وی. این. ریڈی

ایڈیٹر: پرتاپ دوے

● بہن۔۱۹۴۱

ہدایت کار: محبوب خان

اسکرپٹ نگار: ضیا سرحدی، بابو بھائی اے مہتا، وجاہت مرزا

کیمرہ: فریدون اے ایرانی

● جیون ساتھی۔۱۹۳۹

ہدایت کار: نندلال جسونت لال

اسکرپٹ نگار: ضیا سرحدی، بابو بھائی اے مہتا

کیمرہ: فریدون اے ایرانی

● سیوا سماج۔۱۹۳۹

ہدایت کار: چیمن لال لہر

اسکرپٹ نگار: ضیا سرحدی، پی. راز دان

کیمرہ: کے. کے. مستری

● گراموفون سنگر۔۱۹۳۸

ہدایت کار: وی. سی. دیسائی

اسکرپٹ نگار: ضیا سرحدی، سدرشن، رام چندر ٹھاکر

کیمرہ: کے. کے. مستری

● ابھیلاشا۔۱۹۳۸

ہدایت کار: ضیا سرحدی

اسکرپٹ نگار: ضیا سرحدی

کیمرہ: رجنیکانت پانڈے

- جاگیردار۔۱۹۳۷

ہدایت کار: محبوب خان

اسکرپٹ نگار: ضیا سرحدی، بابو بھائی اے مہتا

کیمرہ: کے۔کے۔مستری

- منموہن۔۱۹۳۶

ہدایت کار: محبوب خاں

اسکرپٹ نگار: ضیا سرحدی

کیمرہ: فریدون اے ایرانی

منشی عزیز: (۱۹۳۷-۱۹۳۹)منشی عزیز اسکرپٹ رائٹنگ کی دنیا میں حقیقت پسند اسکرپٹ نگار کی حیثیت سے جانے جاتے ہیں۔انہوں نے اپنی پہلی فلم ۱۹۳۷ء میں 'دنیا نہ مانے' لکھی تھی۔اس فلم میں انہوں نے عورت کی جذباتی کشمکش کو موضوع بنایا تھا۔شانتا رام کی ہدایت کاری میں جب یہ فلم بن کر ناظرین تک پہنچی تو مفکرین طبقے میں یہ ایک بحث کا مدعا بن گئی۔ ہندو سماج پر کئی سوال اٹھاتی یہ فلم ہر لحاظ سے بے حد کامیاب ثابت ہوئی تھی۔اس کے بعد منشی عزیز نے ۱۹۳۹ء میں ایک بار پھر ہدایت کار شانتا رام کے لئے اسکرپٹ لکھی 'آدمی'۔اس فلم نے بھی کامیابی کی نئی منزلیں طے کیں اور ہدایت کار وی شانتا رام ہندوستانی سینما کے مفکر اور حقیقت پسند ہدایت کاروں کے زمرے میں سرفہرست پر پہنچ گئے۔

منشی عزیز کی مقبول فلمیں مندرجہ ذیل میں پیش کی جا رہی ہیں۔

- آدمی۔۱۹۳۹

ہدایت کار: وی شانتا رام

اسکرپٹ نگار: منشی عزیز، اے۔ بھاسکر راؤ

کیمرہ: وی اودھت

- دنیا نہ مانے۔۱۹۳۷

ہدایت کار: وی شانتا رام

اسکرپٹ نگار: منشی عزیز، ہری نارائن آپٹے

کیمرہ: وی اودھت

سعادت حسن منٹو: (۱۹۳۷-۱۹۵۴)سعادت حسن منٹو بنیادی طور پر اردو افسانہ نگار ہیں انہوں نے ۱۹۳۷ء میں ایم ضیاء الدین کے ساتھ مل کر ہدایت کار Moti B. Gidwani کے لئے ہندوستان کی پہلی کلر فلم 'کسان کنیا' لکھی یہ اردشیر ایرانی کے پروڈکشن کے بینر کے ذریعے ناظرین تک پہنچی تھی۔اس کے علاوہ منٹو نے ۱۹۵۴ء میں ہندی اور اردو زبان ہدایت کار سہراب مودی کے لئے 'مرزا غالب' فلم تحریر کی۔ یہ فلم نہ صرف تاریخ نگاروں بلکہ ناظرین کے درمیان بھی بے حد چرچہ اور پسند کی گئی۔اس کے علاوہ منٹو کے کئی افسانوں پر فلمیں بنیں جسے لوگوں نے بہت پسند کیا۔

اس سے متعلق انسائیکلو پیڈیا اورانڈین سینما کا ایک پیراگراف ملاحظہ فرمائیں:

Major Urdu writer and scenarist whose work has defined the literary and the filmic iconography of Partition (e.g.in his most famous story , Toba tek singh of Manto 1987) of the urban disposseed and of the post independence political and bureaucratic ruling class. Often wrote diary or travelogue type fictions with himself as observer or in conversation with his protagonist. A journalist in Aligarh, he went to Bombay to edit the film weekly Mussawar (1936) Joined imperial as storywriter in 1943 joined Filmistan injecting some contemporary consciousness into its largely apolitical productions (e.g. Dattaram Pai's Eight Days' 1946) later, with Ashok Kumar rejoined Bombay Talkies and in 1948 migrated to Lahore to get away from the persecution of Muslims in Bombay. His published writings include 15 short story anthologies, one novel (Baghair Unawan ke 1940) a play (Teen Auratein, 1942 essays (Manto Ke Manzmin 1942 and a famous autobiographical accunt of his years in films Meena Bazaar (1962 / 1984). Gidwani's Kisan Kanya (1937) Dada Gunjal's Apni Nagariya (1940) Shaukat Hussain's Naukar (1943) Gyan Mukherjee's Chal Chal Re Naujawan (dial) Harshardrai Mehta's Ghar Ki Shobha (both 1944) Eight Days J.K. Nanda's Jhumke (st) Savak Vacha's Sikari (dial all 1946) and Sohrab Modi's Mirza Ghalib (St. 1954).(۱۵۱)

ہندوستانی متکلم فلموں سے جلد جڑنے والے اسکرپٹ نگاروں میں سعادت حسن منٹو کا بھی نام آتا ہے۔ منٹو نے حالانکہ کم فلموں کی اسکرپٹ لکھی۔ لیکن ان کی لکھی دو اسکرپٹ 'کسان کنیا' اور 'مرزا غالب' کے لئے انھیں تاعمر یاد کیا جائے گا۔ یہ دونوں فلمیں ہندوستانی سینما کی تاریخ میں سنگ میل کی حیثیت رکھتی ہیں۔

منٹو کی مشہور فلمیں:

- کالی سلوار۔۲۰۰۲

ہدایت کار: فریدہ مہتا

اسکرپٹ نگار: سعادت حسن منٹو، فریدہ مہتا

- مرزا غالب۔۱۹۵۴

ہدایت کار: سہراب مودی

اسکرپٹ نگار: سعادت حسن منٹو، راجندر سنگھ بیدی، جے. کے نندا

کیمرہ: وی اودھت

ایڈیٹر: پی بالا چندر

- اپنی نگریا۔۱۹۴۰

ہدایت کار: گنجل

اسکرپٹ نگار: سعادت حسن منٹو، ایس خلیل

کیمرہ: ایس ہردیپ

- کسان کنیا۔۱۹۳۷

ہدایت کار: موتی بی گدوانی

اسکرپٹ نگار: سعادت حسن منٹو، ایم ضیاء الدین

کیمرہ: رستم ایرانی

وجاہت مرزا: (۱۹۳۸-۱۹۸۶) وجاہت مرزا ۲۰/اپریل ۱۹۰۸ء میں سیتا پور اتر پردیش میں پیدا ہوئے۔ اسکرپٹ نگاروں کی دنیا میں اب تک کے سب سے کامیاب اسکرپٹ نگار مرزا کی 'ہم تم اور وہ (۱۹۳۰) بے حد کامیاب فلم تھی۔ اس کے ہدایت کار محبوب خان تھے۔ اس فلم کے بعد محبوب اور مرزا ایک دوسرے کے لیے لازم وملزوم ہوگئے انہوں نے محبوب کی تمام بہترین فلموں کی کہانیاں تحریر کیں۔ مرزا نے محبوب کے لئے وطن (۱۹۳۸)، عورت (۱۹۴۰)، بہن (۱۹۴۱) اور ہندوستان کی طرف سے پہلی آسکر میں جانے والی فلم مدر انڈیا (۱۹۵۷) تحریر کی۔ تقریباً ۵۰ سالوں پر مشتمل اسکرپٹ نگاری کے زندگی میں انہوں نے بہت ہی بہترین فلموں کی اسکرپٹ لکھی جس کے بغیر ہندوستانی سینما کی تاریخ مکمل نہیں ہوسکتی ہے۔ مثلاً تین سودن کے بعد، عورت، شکست، مدر انڈیا، مغل اعظم گنگا جمنا، لیڈر، شطرنج اور Love and God مرزا ۱۹۹۰ میں کراچی میں انتقال فرما گئے۔

اس سے متعلق گوگل کا پیراگراف ملاحظہ فرمائیں:

> **Wajahat Mirza (20 April 1908-4 August 1990) also wajahat mirza changezi was and indian screenwriter and film director who was penned the dialogue of some of the most successfull film in durign 50-60** (۱۵۲)

وجاہت مرزا ہندوستانی سینما کی تاریخ کے سب سے بڑے اسکرپٹ نگار ہیں۔ اپنے دور کی تقریباً فلموں میں ان کے قلم کا تعاون ضرور رہا ہے۔ وہ اتنے بڑے رائٹر ہیں کہ اگر آج ہندوستان کی دس بڑی فلموں کی لسٹ تیار کی جائے جو ہر لحاظ سے ہندوستانی سینما کا سرمایہ ہوں تو ان میں ۴۰ فی صد فلموں کی اسکرپٹ انھیں کی دین ہوگی۔ اپنے لمبے۔ فلمی زندگی میں انھیں بہت زیادہ فلمیں نہیں لکھیں لیکن اپنی تخلیق کردہ فلموں کی بنا پر ہندوستانی سینما کے سرفہرست اسکرپٹ نگاروں میں شمار کئے جاتے ہیں۔

مرزا کی مشہور فلمیں:

- لوا ینڈ گاڈ۔۱۹۸۶

ہدایت کار: کے آصف

اسکرپٹ نگار: وجاہت مرزا

کیمرہ: آر.ڈی. ماتھر

ایڈیٹر: دھرم ویر

● گنگا کی سوگندھ۔۱۹۷۸

ہدایت کار: سلطان احمد

اسکرپٹ نگار: وجاہت مرزا، اصغرمرزا، نبدوگھوش، سنتوش گیاس

کیمرہ: آر.ڈی. ماتھر

ایڈیٹر: ایم.ایس.شندے

● شطرنج۔۱۹۶۹

ہدایت کار: ایس.ایس.واسن

اسکرپٹ نگار: وجاہت مرزا، چرن داس شوخ، کے جے مہادیون، پی ڈی سنوئے

کیمرہ: کے.ایچ.کپاڈیہ

ایڈیٹر: ایم اوماناتھ

● پالکی۔۱۹۶۷

ہدایت کار: مہیش کول

اسکرپٹ نگار: وجاہت مرزا، سی.ایل.کاوش، نوشاد، ایویتا نوسوا

کیمرہ: فریدون اے ایرانی

ایڈیٹر: موسیٰ منصور

● لیڈر۔۱۹۶۴

ہدایت کار: رام مکھر جی

اسکرپٹ نگار: وجاہت مرزا، دلیپ کمار، ہریش مہرا، رام مکھر جی

کیمرہ: وی باباصاحب

ایڈیٹر: ایس.ای.چاندی والے

● گنگا جمنا۔۱۹۶۱

ہدایت کار: نتن بوس

اسکرپٹ نگار: وجاہت مرزا، دلیپ کمار

کیمرہ: وی باباصاحب

ایڈیٹر: داس دھئی ماڈے

● مغل اعظم۔۱۹۶۰

ہدایت کار: کے آصف

اسکرپٹ نگار: وجاہت مرزا، امان، کمال امروہوی، کے آصف، احسن رضوی

کیمرہ: آر.ڈی. ماتھر

ایڈیٹر: دھرم ویر

● مدر انڈیا۔۱۹۵۷

ہدایت کار: محبوب خان

اسکرپٹ نگار: وجاہت مرزا، ایس علی رضا

کیمرہ: فریدون اے ایرانی

ایڈیٹر: شمس الدین قادری

● شکست۔۱۹۵۳

ہدایت کار: رمیش سیگل

اسکرپٹ نگار: وجاہت مرزا

کیمرہ: کے. ایچ. کپاڈیہ

ایڈیٹر: پرتاپ دوے

● بہن۔۱۹۴۱

ہدایت کار: محبوب خان

اسکرپٹ نگار: وجاہت مرزا، بابو بھائی اے مہتا، ضیا سرحدی

کیمرہ: فریدون اے ایرانی

● عورت۔۱۹۴۰

ہدایت کار: محبوب خان

اسکرپٹ نگار: وجاہت مرزا، بابو بھائی اے مہتا

کیمرہ: فریدون اے ایرانی

ایڈیٹر: شمس الدین قادری

● ایک ہی راستہ۔۱۹۳۹

ہدایت کار: محبوب خان

اسکرپٹ نگار: وجاہت مرزا، بابو بھائی اے مہتا

کیمرہ: فریدون اے ایرانی

● تین سو دن کے بعد۔ ۱۹۳۸

ہدایت کار: سروتم بدانی

اسکرپٹ نگار: وجاہت مرزا، واقف، بابو بھائی اے مہتا

کیمرہ: فریدون اے ایرانی

● وطن۔ ۱۹۳۸

ہدایت کار: محبوب خان

اسکرپٹ نگار: وجاہت مرزا، محبوب خان

کیمرہ: فریدون اے ایرانی

● ہم تم اور وہ۔ ۱۹۳۸

ہدایت کار: محبوب خان

اسکرپٹ نگار: وجاہت مرزا

کیمرہ: فریدون اے ایرانی

ایم صادق: (۱۹۳۹-۱۹۶۷) ایم صادق فلمی دنیا میں بحیثیت ہدایت کار اور اسکرپٹ نگار جانے جاتے ہیں۔ ۱۹۳۹ء میں ایم صادق نے ہدایت کار عبدالرشید کاردار کے لئے 'ٹھوکر' نام سے فلم لکھی۔ جو بڑی کامیاب فلم تھی۔ ایم صادق عبدالرشید کاردار کے پسندیدہ فلم اسکرپٹ نگار تھے۔ انہوں نے اس اعلیٰ ہدایت کار کے لئے 'ٹھوکر' کے علاوہ ہولی (۱۹۴۰) پوجا (۱۹۴۰) وغیرہ فلمیں لکھیں۔ ایم صادق نے جاں نثار اختر کے ذریعے لکھی گئی اسکرپٹ اور پروڈیوس کی گئی فلم 'بہو بیگم' (۱۹۶۷) کی ہدایت کاری بھی کی تھی۔ یہ فلم اتنی کامیاب نہیں ہو سکی جتنی امید ایم صادق اور جاں نثار اختر کو تھی۔

● بہو بیگم۔ ۱۹۶۷

ہدایت کار: ایم صادق

اسکرپٹ نگار: ایم صادق، تابش سلطانپوری، جاں نثار اختر

کیمرہ: نریمن اے ایرانی

ایڈیٹر: موسیٰ منصور

● پارس۔ ۱۹۴۹

ہدایت کار: اننت ٹھاکر

اسکرپٹ نگار: ایم صادق، پی ایل کپور، اعظمی باضد پوری

کیمرہ: دوارکا دیویچا

ایڈیٹر: موسیٰ منصور

● پوجا۔۱۹۴۰

ہدایت کار: اے. آر. کاردار

اسکرپٹ نگار: ایم صادق

کیمرہ: پی. جی. ککڈے

● ہولی۔۱۹۴۰

ہدایت کار: اے. آر. کاردار

اسکرپٹ نگار: ایم صادق

کیمرہ: کرشنا گوپال

● ٹھوکر۔۱۹۳۹

ہدایت کار: اے. آر. کاردار

اسکرپٹ نگار: ایم صادق

کیمرہ: گوردھن بھائی پٹیل

کمال امروہوی: (۱۹۳۹-۱۹۸۳) ۱۷ر جنوری ۱۹۱۵ کو اتر پردیش کے مردم خیز شہر امروہہ میں ایک زمین دار کے گھرانے میں کمال امروہوی کا جنم ہوا۔ ان کا اصلی نام سید امیر حیدر تھا۔ اور پیار سے گھر والے انھیں 'چندن' کے نام سے بلاتے تھے۔ بچپن سے ہی کمال امروہوی کو حسن کی طرف بڑی کشش تھی۔ چاہے قدرت کے حسین مناظر ہوں یا قدرت کا بنایا ہوا کوئی حسین چہرہ، وہ ہر طرح کے حسن کے پجاری تھے۔ ایک بار لڑکیوں کے سامنے اپنی ہوئی بے عزتی کی وجہ سے گھر چھوڑنے کا فیصلہ کیا یہی وہ تاریخی فیصلہ تھا جس نے ہندوستانی سینما کو ایک تاریخی شخصیت عطا کی۔

اس سے متعلق انیس امروہوی لکھتے ہیں:

> ''کمال امروہوی ہندوستانی سینما کے لئے ایک بہت بڑی شخصیت کے روپ میں فلم 'پکار' سے اپنے آپ کو منوانے میں کامیاب ہوئے ان کو اپنے آپ پر بہت بھروسہ تھا۔ یہی وجہ تھی کہ انہوں نے پہلی بار ایک قلم کار کے روپ میں یہ شرط رکھی کہ ان کا نام فلم کے پردے پر الگ سے ایک فریم میں دیا جائے گا۔
>
> اس طرح ایک کہانی کار اور ایک مکالمہ نگار کی الگ سے پہچان کرانے میں ان کی یہ پہلی پہل تھی۔ ورنہ اس سے پہلے کہانی کار اور مکالمہ نگار کا نام فلمی پردے پر بہت سے ناموں کے بھیڑ میں کہیں چھوٹا۔ موٹا سا آجاتا تھا۔ کہانی کار فلم انڈسٹری میں منشی کے نام سے پہچانا جاتا تھا۔ اور اس کی کوئی خاص حیثیت نہیں ہوا کرتی تھی۔ یہاں تک کہ وہ فلم ساز یا ہدایت کار کے گھر کا کام اور بچوں کی دیکھ بھال تک کرلیا کرتا تھا۔'' (۱۵۳)

ان نکات کی روشنی میں کہا جاسکتا ہے کہ کمال امروہوی نہ صرف بہترین اسکرپٹ نگار تھے بلکہ رائٹر کو اس کا صحیح حق اور اردو زبان ادب کو فلموں میں استعمال کرنے والے مفکر انسان بھی تھے۔ انہوں نے ہندوستانی سینما کو مختلف موضوعات سے روشناس کروایا۔ اپنی لکھی انھیں اسکرپٹ کی بدولت وہ ہندوستانی سینما کی تاریخ کے اہم حصہ ہیں۔

کمال امروہوی کی اہم فلمیں:

● رضیہ سلطان۔۱۹۸۳

ہدایت کار: کمال امروہوی

اسکرپٹ نگار: کمال امروہوی

کیمرہ: آر.ڈی. ماتھر

ایڈیٹر: بی.ایس.گلاڈ

● شنکر۔حسین۔۱۹۷۷

ہدایت کار: یوسف نقوی

اسکرپٹ نگار: کمال امروہوی

● پاکیزہ۔۱۹۷۲

ہدایت کار: کمال امروہوی

اسکرپٹ نگار: کمال امروہوی

کیمرہ: جوزف ورسچنگ

ایڈیٹر: ڈی.این. پائے

● مغل اعظم۔۱۹۶۰

ہدایت کار: کے آصف

اسکرپٹ نگار: کمال امروہوی، امان، کے آصف، وجاہت مرزا، احسن رضوی

کیمرہ: آر.ڈی. ماتھر

ایڈیٹر: دھرم ویر

● دائرہ۔۱۹۵۳

ہدایت کار: کمال امروہوی

اسکرپٹ نگار: کمال امروہوی

● محل۔۱۹۴۹

ہدایت کار: کمال امروہوی

اسکرپٹ نگار: کمال امروہوی

کیمرہ: جوزف ورسچنگ

ایڈیٹر: بمل رائے

● شاہ جہاں۔۱۹۴۶

ہدایت کار: اے.آر.کاردار

اسکرپٹ نگار: کمال امروہوی

● پھول۔۱۹۴۵

ہدایت کار: کے آصف

اسکرپٹ نگار: کمال امروہوی

کیمرہ: کمار جیونت

● مذاق۔۱۹۴۳

ہدایت کار: ظہور راجہ

اسکرپٹ نگار: کمال امروہوی

● بھروسہ۔۱۹۴۰

ہدایت کار: سہراب مودی

اسکرپٹ نگار: کمال امروہوی، لال چند بسمل

کیمرہ: وائی.ڈی.سرپت دار

● میں ہاری۔۱۹۴۰

ہدایت کار: گجانند جاگیردار

اسکرپٹ نگار: کمال امروہوی

● پکار۔۱۹۳۹

ہدایت کار: سہراب مودی

اسکرپٹ نگار: کمال امروہوی، ایس امیر حیدر، وشنو پنت اندھاکر

کیمرہ: وائی.ڈی.سرپت دار

ایڈیٹر: اے.کے.چٹرجی

ایس۔خلیل: (۱۹۴۰-۱۹۷۶) ایس خلیل کو فلمی دنیا میں بحیثیت اسکرپٹ نگار سعادت حسن منٹو کے ساتھ لکھی گئی فلم 'اپنی نگریا' سے پہچان ملی۔اس کے بعد انہوں نے ہدایت کار راجندر بھاٹیا کے لیے پرایا دھن (۱۹۷۱)، جنگل میں منگل (۱۹۷۲) آج کی تازہ خبر (۱۹۷۳)، ترمورتی (۱۹۷۴) جیسی فلمیں لکھیں۔ایس خلیل کے ذریعے لکھی گئی آخری مقبول فلم 'بیراگ' (۱۹۷۶) تھی۔اس فلم کے ہدایت کار آست سین تھے۔اس فلم میں دلیپ کمار تین الگ۔الگ کردار میں نظر آئے۔ یہ ایک باپ کے سوچ کی کہانی ہے جس میں وہ اپنے اندھے بیٹے کو اس لئے اپنے سے دور کر دیتے ہیں کہ وہ سماجی اور دنیاوی پریشانیوں کو نہیں جھیل پائے گا۔اور اپنے دوسرے بیٹے کو خوب عیش کی زندگی دیتے ہیں جس کی وجہ سے دوسرا بیٹا برائی کی طرف مائل ہو جاتا ہے۔اور آخر میں پہلا اندھا بیٹا بوڑھے دلیپ کمار کا سہارا بنتا ہے۔

خلیل کی مقبول فلمیں مندرجہ ذیل ہیں:

● بیراگ۔۱۹۷۶

ہدایت کار: آست سین

اسکرپٹ نگار: ایس خلیل، ابرار علوی، راہی معصوم رضا

کیمرہ: کمل بوس

ایڈیٹر: ترون دتہ

● ترِی مورتی۔۱۹۷۴

ہدایت کار: راجندر بھاٹیہ

اسکرپٹ نگار: ایس خلیل، جوتی سوروپ، کے. پی. کٹارا کارا، وراجندر گوڑ

کیمرہ: کرشن سیگل

ایڈیٹر: نند کمار

● آج کی تازہ خبر۔۱۹۷۳

ہدایت کار: راجندر بھاٹیہ

اسکرپٹ نگار: ایس خلیل

کیمرہ: کرشن سیگل

ایڈیٹر: نند کمار

● جنگل میں منگل۔۱۹۷۲

ہدایت کار: راجندر بھاٹیہ

اسکرپٹ نگار: ایس خلیل، کے. پی. کٹارا کارا، موہن کوٹیہ، ورجندر گوڑ

کیمرہ: کے. ایچ. کپاڈیہ

ایڈیٹر: نند کمار

● پرایادھن۔۱۹۷۱

ہدایت کار: راجندر بھاٹیا

اسکرپٹ نگار: ایس خلیل، ویدراہی، سدھندورائے

کیمرہ: کے. ایچ. کپاڈیہ

ایڈیٹر: نند کمار

● کابلی والا۔۱۹۶۱

ہدایت کار: ہیمن گپتا

اسکرپٹ نگار: ایس خلیل، روندر ناتھ ٹیگور، وشرام بڈیکر

کیمرہ: کمل بوس

ایڈیٹر: مدھو پربھاولکر

● اپنی نگریا۔۱۹۴۰

ہدایت کار: گن جل

اسکرپٹ نگار: ایس خلیل، سعادت حسن منٹو

کیمرہ: ایس. ہردیپ

شاہد لطیف : (۱۹۴۱-۔۔) شاہد لطیف ۱۱/جون ۱۹۱۳ء کو چندوسی، اتر پردیش میں پیدا ہوئے۔ فلمی دنیا میں ہدایت کار پروڈیوسر اور اسکرپٹ نگار کے طور پر جانے جاتے ہیں۔ اپنے فلمی زندگی کا آغاز بحیثیت اسکرپٹ نگار ۱۹۴۱ء میں نیا سنسار، جھولا اور انجان (تینوں ۱۹۴۱) سے کیا۔ اس کے بعد ان کا جھکاؤ ہدایت کاری کی طرف گیا اور تاعمر فلمیں بناتے رہے۔ شاہد لطیف نے اپنی زندگی میں ۱۲/فلمیں کی ہدایت دیں، جن میں ضدی (۱۹۴۸) آرزو (۱۹۵۰) نبر دل (۱۹۵۱) بہاریں پھر آئیں گی (۱۹۶۶) بے حد کامیاب فلمیں تھیں۔ شاہد لطیف نے اردو کی ممتاز افسانہ نگار عصمت چغتائی سے شادی کی۔ لیکن یہ شادی زیادہ کامیاب نہ ہوسکی۔ ۱۶/اپریل ۱۹۶۷ء کو ۵۳ سال کی عمر میں ان کا انتقال ممبئی میں ہوگیا۔

اس سلسلے میں گوگل کا ایک پیراگراف ملاحظہ فرمائیں:

> **"Shaheed latif was hindi film director, writer and producer. he was the maker of film like ziddi (1948) which launched Dev Anand carreer and Arzoo (1950) starring dilip kumar and kamini kaushal, Noted urdu poet kaifi Azmi started his career as a lyricist with his film buzdil in 1951."**(۱۴۵)

شاہد لطیف نے اپنے فلمی زندگی میں زیادہ اسکرپٹ تخلیق نہیں کی۔ لیکن اتنے سے ہی انہوں نے اپنی اسکرپٹ نگاری کا لوہا منوایا۔ ان کی لکھی ہوئی اسکرپٹ کو ناظرین نے بہت پسند کیا۔ ان میں اسکرپٹ لکھنے کی کمال کی صلاحیت تھی۔

بحیثیت اسکرپٹ نگار شاہد لطیف کی فلمیں:

● انجان۔۱۹۴۱

ہدایت کار: امیا چکرورتی

اسکرپٹ نگار: شاہد لطیف، امیا چکرورتی، جے. ایس. کشیپ

کیمرہ: آر. ڈی. ماتھر

● جھولا۔۱۹۴۱

ہدایت کار: گیان مکھرجی

اسکرپٹ نگار: شاہد لطیف، گیان مکھرجی، پی. ایل. سنتوشی

کیمرہ: آر. ڈی. پرنجا

● نیا سنسار۔۱۹۴۱

ہدایت کار: این. آر. اچاریہ

اسکرپٹ نگار: شاہد لطیف، جے. ایس. کشیپ، خواجہ احمد عباس، گیان مکھرجی

کیمرہ: آر. ڈی. پرنجا

اندر راج آنند: (۱۹۴۸–۱۹۸۸) اندراج آنند ہندوستانی اسکرپٹ نگار ہیں۔ جوادا کار اور ہدایت کار ٹینو آنند اور پروڈیوسر بٹو آنند کے والد ہیں۔ امیتابھ بچن کی اداکاری والی فلم شہنشاہ ان کے ذریعے لکھی گئی آخری فلم تھی۔ اس فلم کے ریلیز ہونے سے پہلے اندرراج آنند کا انتقال ہو چکا تھا۔ یہ فلم کامیاب فلموں کے زمرے میں شمار ہوتی ہے۔ آنند اپنے فلمی زندگی کا آغاز پرتھوی راج کپور کے پرتھوی تھیٹر سے کیا۔ اپنے ۴۰ سالہ فلمی زندگی میں بحیثیت اسکرپٹ رائٹر انہوں نے تقریباً ۱۲۰ فلمیں تحریر کی۔ جن میں ہاتھی میرے ساتھی، جانی دشمن اور شہنشاہ کو بڑی کامیابی ملی۔ ۶ / مارچ ۱۹۸۷ کو ان کا انتقال ہو گیا۔

اس سے متعلق انسائیکلو پیڈیا آف انڈین سینما کا ایک پیراگراف ملاحظہ فرمائیں:

Scenarist and dialogue writer born in Miani (Now Pakistan); Uncle of Mukul S Anand. Student years in Lahore and Hyderabad Closely associate with the IPTA's Bombay branch. Major Contributions as playwright for pithvi Raj kapors Prithvi theaters: Deewar and Ghaddar marks its IPTA influenced early 40s radical phase Publicist for minerka when Raj Kapoor hired him to write Aag (1948), leading to further collaborations: Aah (1953) chhalia (1960), Sengam (1964) Sapno ka saudagar (1968). Also Scripted Mohan Segal's landmark Satire New Delhi and the De Anand whod unit CID (both 1956). Since early 60s worked mainly as a genre professional for south Indian producers wishing to enter the Bombay based mainstream. Eg. Dialogues for the Hindi films of L.V Prasad, K. Balachander, Adurthi subba Rao and Bhanathiajaa. Regular Scenarist for 80's director Rajkumar Kohli. Wrote and directed an film, Phoolon k sej (1964) influenced, he claimed, by james jais from here to eternity and dolis lessing. Other script and /or dialogue credit inchude phool our Kaante (1948); Birha ki Raat (1950); Anari, chooti Bahen (both 1959) Sarusal (1961); Dil Tera Diwana (1962); Bahusani, Hamrahi (both 1963), Beti Bete, Dula Dulhan (both 1964) Aasmaan Mahal (1965); Chhota Bhai (1966), Vaasna (1968); Bhai Bahan, Nanha Farishta (both 1969); Devi, Safar (both 1970) Jawani Diwani, Anokha Daan (both 1972) Gaai Aur

Gori, Samjhanta, Insaaf (All 1973), Prem sagar, Shubh Din, Raasla, Aaina (All 1974) Julie, Raja, Sunnehra Sansar (all 1975); Maa, Nagin (both 1976); Yahi hai Zindagi (1977); Lovers, Yeh Ishq Nahi Asaan (both 1983); Ek Nai Paheli, Jeene Nahin Doonga, Raj Tilak (all 1984) (۱۵۵)

ان نکات کی روشنی میں کہا جاسکتا ہے کہ اندراج آنند کی فلمی زندگی ۵۰ سالوں پر مشتمل ہے۔انہوں نے اپنی زندگی میں بہت ساری فلموں کی اسکرپٹ لکھی۔اوران میں سے کامیاب بھی بہت ہوئی۔اسکرپٹ نگاراندرراج آنند نے اپنی تخلیقی صلاحیت سے ہندوستانی سینما کے اسکرپٹ نگاری کے شعبے کو آسمان کی بلندیوں پر پہنچادیا۔ ہندوستانی سینما اسکرپٹ نگار اندراج آنند کے احسانوں کو کبھی فراموش نہیں کرسکتی ہے۔

اندراج کی اہم فلمیں یہ ہیں:

● شہنشاہ۔۱۹۸۸

ہدایت کار: ٹینو آنند

اسکرپٹ نگار: اندرراج آنند، جیابہادری، سنتوش سروج

کیمرہ: پیٹر پریرا

ایڈیٹر: اے.جبیب

● مرد۔۱۹۸۵

ہدایت کار: منموہن دیسائی

اسکرپٹ نگار: اندرراج آنند، پشاراج آنند، سہیل ڈان، انل ناگرتھ، پریاگ راج، کے.کے.شکلا

کیمرہ: پیٹر پریرا

ایڈیٹر: راجو کپاڈیہ

● اک نئی پہیلی۔۱۹۸۴

ہدایت کار: کے. بالا چندر

اسکرپٹ نگار: اندرراج آنند

● راج تلک۔۱۹۸۴

ہدایت کار: راج کمار کوہلی

اسکرپٹ نگار: اندرراج آنند

● وکیل بابو۔۱۹۸۲

ہدایت کار: آست سین

اسکرپٹ نگار: اندرراج آنند

کیمرہ: کمل بوس

- کالیہ۔۱۹۸۱

ہدایت کار: ٹینو آنند

اسکرپٹ نگار: اندرراج آنند، شاہ جہاں ظاہر، سنتوش شاہ، ٹینو آنند

کیمرہ: پروین بھٹ

ایڈیٹر: اے حبیب

- جانی دشمن۔۱۹۷۹

ہدایت کار: راج کمار کوہلی

اسکرپٹ نگار: اندرراج آنند، چرن داس شوخ، حکیم ریاض لتا، جگی رام پال

کیمرہ: بلدیو سنگھ

ایڈیٹر: شیام راجپوت

- آئینہ۔۱۹۷۷

ہدایت کار: کے. بالا چندر

اسکرپٹ نگار: اندرراج آنند، کے. بالا چندر

کیمرہ: لوک ناتھن بی. ایس

ایڈیٹر: این. آر. کٹو

- یہ زندگی۔۱۹۷۷

ہدایت کار: کے. ایس. سیتھو مادھون

اسکرپٹ نگار: اندرراج آنند، والی، راج بلدیو راج

کیمرہ: مارکس بارٹلے

ایڈیٹر: ایم. ایس. منی

- ناگن۔۱۹۷۶

ہدایت کار: راج کمار کوہلی

اسکرپٹ نگار: اندرراج آنند، جگی رام پال، چرن داس شوخ، راجندر سنگھ آتش

ایڈیٹر: شیام راجپوت

- جولی۔۱۹۷۵

ہدایت کار: کے ایس سیتھو مادھون

اسکرپٹ نگار: اندرراج آنند، چکرپانی، بہمن، راج بلدیو راج

کیمرہ: رائے پی. آئی.

ایڈیٹر: ایم. ایس. منی

- راجہ-۱۹۷۵

ہدایت کار: کے شنکر

اسکرپٹ نگار: اندرراج آنند،

- فاصلہ-۱۹۷۴

ہدایت کار: کے. اے. عباس

اسکرپٹ نگار: اندرراج آنند

- پریم نگر-۱۹۷۴

ہدایت کار: کے. ایس. پرکاش راؤ

اسکرپٹ نگار: اندرراج آنند

کیمرہ: اے ونسنٹ

- گائے اور گوری-۱۹۷۳

ہدایت کار: ایم. اے. تھرو موگم

اسکرپٹ نگار: اندرراج آنند

- انوکھا دان-۱۹۷۲

ہدایت کار: آست سین

اسکرپٹ نگار: اندرراج آنند

- اپنا دیش-۱۹۷۲

ہدایت کار: جمبو

اسکرپٹ نگار: اندرراج آنند، راج بلدیو راج

کیمرہ: پشپال دتا

ایڈیٹر: سی. پی. جمبولنگم

- اپاسنا-۱۹۷۱

ہدایت کار: موہن

اسکرپٹ نگار: اندرراج آنند، ایس. کے. اوجھا

کیمرہ: ایم. ڈبلو. موکادم

ایڈیٹر: ایس ساونت

● ہاتھی میرے ساتھی۔۱۹۷۱

ہدایت کار: ایم.اے.تھرومگم

اسکرپٹ نگار: اندرراج آنند، سلیم جاوید، سینڈو، ایم.ایم.اے، چنپا دیور

کیمرہ: کے.ایس. پرساد

● دیوی۔۱۹۷۰

ہدایت کار: مدھوسدن راؤ.وی.

اسکرپٹ نگار: اندرراج آنند، پریم کپور، آر.ایس.منی

کیمرہ: راجندر ملون

ایڈیٹر: این.ایم.شنکر

● سفر۔۱۹۷۰

ہدایت کار: آست سین

اسکرپٹ نگار: اندرراج آنند، انل اہوجا، آشوتوش مکھرجی، آست سین

کیمرہ: کمل بوس

ایڈیٹر: ترون دتہ

● ننہا فرشتہ۔۱۹۶۹

ہدایت کار: ٹی پٹاش راؤ

اسکرپٹ نگار: اندرراج آنند

ایڈیٹر: بی.ایس.گلاڈ

● سپنوں کا سوداگر۔۱۹۶۸

ہدایت کار: مہیش کول

اسکرپٹ نگار: اندرراج آنند، خواجہ احمد عباس، سی.ایل.کاوش

کیمرہ: رادھوکرماکر

ایڈیٹر: وائی.جی.چوہان

● چھوٹا بھائی۔۱۹۶۶

ہدایت کار: کٹیا، پرتاپہ گنتا

اسکرپٹ نگار: اندرراج آنند

● آسمان محل۔۱۹۶۵

ہدایت کار: کے.اے.عباس

اسکرپٹ نگار:اندرراج آنند

کیمرہ:ایس راماچندرا

● دولہادلہن ۔۱۹۶۴

ہدایت کار: رونددوے

اسکرپٹ نگار:اندرراج آنند،دھروچٹرجی

کیمرہ:ایم ڈبلومکادم

ایڈیٹر:ایس.آر.ساونت

● بیٹی بیٹے ۔۱۹۶۴

ہدایت کار:ایل.وی. پرساد

اسکرپٹ نگار:اندرراج آنند

کیمرہ:دوارکاویوبیچا

ایڈیٹر:شیواجی اودھت

● ہمراہی ۔۱۹۶۳

ہدایت کار:ٹی پرکاش راؤ

اسکرپٹ نگار:اندرراج آنند

کیمرہ:دوارکادیوبیچا

ایڈیٹر:شیواجی اودھت

● اصلی نقلی ۔۱۹۶۲

ہدایت کار:رشی کیش مکھرجی

اسکرپٹ نگار:اندرراج آنند

کیمرہ:جیونت پٹھارے

ایڈیٹر:داس دھئی ماڈے

● دل تیرادیوانہ ۔۱۹۶۲

ہدایت کار:بی راماکرشنن پنتھولو

اسکرپٹ نگار:اندرراج آنند

● سسرال ۔۱۹۶۱

ہدایت کار:ٹی پرکاش راؤ

اسکرپٹ نگار:اندرراج آنند،سداسیواہرہمن وپتی

کیمرہ: دوارکا دیویچا

ایڈیٹر: شیواجی اودھت

● چھلیا۔۱۹۶۰

ہدایت کار: منموہن دیسائی

اسکرپٹ نگار: اندرراج آنند

● اناڑی۔۱۹۵۹

ہدایت کار: رشی کیش مکھرجی

اسکرپٹ نگار: اندرراج آنند

کیمرہ: جیونت پٹھارے

ایڈیٹر: رشی کیش مکھرجی

● چار دل چار راہیں۔۱۹۵۹

ہدایت کار: خواجہ احمد عباس

اسکرپٹ نگار: اندرراج آنند، خواجہ احمد عباس، وی. پی. ساٹھے

کیمرہ: ایس راماچندرا

● شاردا۔۱۹۵۷

ہدایت کار: ایل. وی. پرساد

اسکرپٹ نگار: اندرراج آنند، پی ہی شیٹی

کیمرہ: ایم. ڈبلو. مکادم

ایڈیٹر: شیواجی اودھت

● سی آئی ڈی۔۱۹۵۶

ہدایت کار: راج کھوسلا

اسکرپٹ نگار: اندرراج آنند

کیمرہ: انور

ایڈیٹر: وائی. جی. چوہان

● نیودلہی۔۱۹۵۶

ہدایت کار: موہن سیگل

اسکرپٹ نگار: اندرراج آنند، رادھا کرشنا، موہن سیگل

کیمرہ: کے. ایچ. کپاڈیہ

ایڈیٹر: پرتاپ دوے

● آن۔۱۹۵۴

ہدایت کار: راجہ نواتھے

اسکرپٹ نگار: اندرراج آنند

کیمرہ: جیونت پٹھارے

ایڈیٹر: جی.جی مئیکر

● نوجوان۔۱۹۵۱

ہدایت کار: مہیش کول

اسکرپٹ نگار: اندرراج آنند

کیمرہ: انور پہانی

ایڈیٹر: جی.جی مئیکر

● برہا کی رات۔۱۹۵۰

ہدایت کار: گجانند جاگیردار

اسکرپٹ نگار: اندرراج آنند

● پھول اور کانٹے۔۱۹۴۸

ہدایت کار: اچیوت گووندراناڈے

اسکرپٹ نگار: اندرراج آنند

● آگ۔۱۹۴۸

ہدایت کار: راج کپور

اسکرپٹ نگار: اندرراج آنند

کیمرہ: وی.این.ریڈی

ایڈیٹر: بابو بھائی ٹھکر

خواجہ احمد عباس: (۱۹۱۴-۱۹۸۷) خواجہ احمد عباس پانی پت ہریانہ میں پیدا ہوئے۔عباس مشہور اردو شاعر اور جدید تنقید نگار خواجہ الطاف حسین حالی کے نواسے تھے۔عباس فلمی دنیا میں بطور ہدایت کار اور اسکرپٹ نگار کے جانے جاتے ہیں۔بطور ہدایت کار ان کو آرٹ سینما کے اس راستے کو آگے بڑھانے والوں میں شمار کیا جاتا ہے۔جس کی شروعات وی شانتارام نے کی تھی۔خواجہ احمد عباس آج کے آرٹ فلموں کی بنیاد ڈالنے والے کہے جاتے ہیں۔ بحیثیت اسکرپٹ نگار خواجہ احمد عباس نے راجکپور کی پروڈکشن کمپنی سے جڑ کر Alternative cinema کی شروعات کی تھی۔خواجہ احمد عباس کے فلمی اسکرپٹ نگاری کے زندگی کی شروعات ہدایت کار این. آر. آچاریہ کی فلم نیا سنسار (۱۹۴۱) سے ہوتی ہے۔

اس سے متعلق انسائیکلو پیڈیا آف انڈین سینما کا ایک پیراگراف ملاحظہ فرمائیں:

Hindi- Urdu Director and scenarist mainly in the socialist realist mode. Born in Panipat, Haryana; grandfather is the well known poet Hali . Graduated from Aligarh Muslim University (1933) Journalist , novelist and short story writer with prodigious output worked on National call, a new Delhi paper (1933); started Aligarh opinion when studying law (1934); obtained law degree in 1935; political correspondent and later film critic for nationalist Bambay chronicle, Bombay (1935-47) praising Dieterle, capra and esp.

Shantaram. Wrote Indian journalism Longest running weekly political column, last page (1941-86) in chronicle and Blitz. Best known fiction (zafran ke phol Situated in kashmir. Inquilab on communal violence) places him in younger generation of urdu and Hindi writer with Ali Sardar Jafri and Ismat chughtai, whose wok followed the PwA and drew sustenance from Nehruite socialism's. Independence, anti fascist and anti communal commitments. Founder member of IPTAs all India front (1943), to which he contributed two seminal plays Yeh Amrit Hai and Zubeida. Entered film as publicist for Bombay talkies (1936) to whom he sold his first screenplay, Naya sansar (1941). First film Dharti ke lal, made under IPTA's banner and drew on Bijon Bhattacharya's classic play Nabanna (1944), dealing with the Bengal famine of 1943. Set up production company Naya Sansar (1951), Providing India's most consistent representation of socialist realist film (cf Thoppio Bhasi and utpal Datt) Best work is in the scripts for his own films and for those of Raj Kapoor (Awara, 1951; Shri 420, 1955, both co-written with V.P. sathe; Jagte Raho, 1956; Bobby, 1973) and shantaram's Dr. kotnis ki amar kahani (1946) adapted from him own book and one did not com back which combined aspects of soviet cinema (Pudovkin) and of Hollywood (e.gCapra and upto Sinclair), influencing a new generation of hindi cineastes (kapoor, chetan Anand) and sparking new realist performance idiom (Balraj Sahmi). His Munna, without songs or dance, and shaher Aur Sapna cheaply

made on location in Shims, were desciribed as being influenced by new realism. Pardesi is the first Indian Soviet co-production, co-directed by vassili M. Poonin. The landmark supreme court censorship judgement about his char shaher ek kahani (aka A Tale of four cities) curtailed arbitrary governmental pre-censorship powers on the grownds that the Indian Constitutions guarantees the right to free speech. Published many books including I Am Not As Island and Mad Mad world of Indian film (both 1977), other important scripts: Neecha nagar (1946); Mera Naam Joker (1970); Zindagi zindagi (1972); Henna (1991). Abbas also brought a number of new talents into The film ndustry, such as Amtabh Bachchan in saat Hndustani. (۱۵۲)

خواجہ احمد عباس ان گنے۔ چنے اسکرپٹ نگاروں میں سے ہیں جنھیں مکمل طور پر سماجی فلمیں لکھنے والا اسکرپٹ نگار تسلیم کیا جا چکا ہے۔ انہوں نے راج کپور کی اکثر فلموں میں سماجی نظریے کو پیش کیا۔ جس نے ناظرین کے درمیان بڑی مقبولیت حاصل کی۔ اس کے علاوہ جوانہوں نے اپنے لئے اسکرپٹ لکھے وہ سماجی لحاظ سے ہندوستانی سینما کا سرمایہ تو ہے ہی۔ اپنے سماجی نظریے کی وجہ سے اسکرپٹ نگار خواجہ احمد عباس زندہ جاوید ہو گئے۔

خواجہ احمد عباس کی مقبول فلمیں مندرجہ ذیل میں پیش کی جا رہی ہیں:

● حنا۔۱۹۹۱

ہدایت کار: رندھیر کپور

اسکرپٹ نگار: خواجہ احمد عباس، روندر جین، وی. پی. ساٹھے، حسینہ معین

کیمرہ: رادھو کرماکر

ایڈیٹر: جیتھو منڈل

● اچانک۔۱۹۷۳

ہدایت کار: سمپورن سنگھ گلزار

اسکرپٹ نگار: خواجہ احمد عباس، گلزار

کیمرہ: کے ویکنٹھ

ایڈیٹر: وبان بی بھوسلے، گرودت شیرالی

● بابی۔۱۹۷۳

ہدایت کار: راج کپور

اسکرپٹ نگار: خواجہ احمد عباس، جینندر جین، وی. پی. ساٹھے

کیمرہ: رادھو کرماکر

ایڈیٹر: راج کپور

● میرا نام جوکر۔۱۹۷۰

ہدایت کار: راج کپور

اسکرپٹ نگار: خواجہ احمد عباس

کیمرہ: رادھوکرماکر

ایڈیٹر: راج کپور

● سات ہندوستانی۔۱۹۶۹

ہدایت کار: خواجہ احمد عباس

اسکرپٹ نگار: خواجہ احمد عباس

کیمرہ: ایس راماچندرا

ایڈیٹر: موہن راتھوڑ

● شہر اور سپنا۔۱۹۶۳

ہدایت کار: خواجہ احمد عباس

اسکرپٹ نگار: خواجہ احمد عباس

کیمرہ: راماچندرا

● پردیسی۔۱۹۵۷

ہدایت کار: خواجہ احمد عباس

اسکرپٹ نگار: خواجہ احمد عباس، ماریا سمیرنورا

● شری۔۴۲۰۔۱۹۵۵

ہدایت کار: راج کپور

اسکرپٹ نگار: خواجہ احمد عباس، وی. پی. ساٹھے

ایڈیٹر: جی. جی. میئکر

● آوارہ۔۱۹۵۱

ہدایت کار: راج کپور

اسکرپٹ نگار: خواجہ احمد عباس، وی. پی. ساٹھے

● آج اور کل۔۱۹۴۷

ہدایت کار: خواجہ احمد عباس

اسکرپٹ نگار: خواجہ احمد عباس

● ڈاکٹر کوٹنیس کی امر کہانی۔۱۹۴۶

ہدایت کار: وی شانتارام

اسکرپٹ نگار: خواجہ احمد عباس، وی. پی. ساٹھے

کیمرہ: وی اوادھت

● دھرتی کے لال۔۱۹۴۶

ہدایت کار: خواجہ احمد عباس

اسکرپٹ نگار: خواجہ احمد عباس، وجوئے بھٹاچاریہ، کرشن چندرا

کیمرہ: جمناداس کپاڈیہ

● نیچانگر۔۱۹۴۶

ہدایت کار: چیتن آنند

اسکرپٹ نگار: خواجہ احمد عباس، حیات اللہ انصاری

کیمرہ: بدیاپتی گھوش

● نیا سنسار۔۱۹۴۱

ہدایت کار: این. آر. اچاریہ

اسکرپٹ نگار: خواجہ احمد عباس، گیان مکھرجی، جے ایس کشیپ، شاہد لطیف

کیمرہ: آر. ڈی. پرنجا

آغا جانی کاشمیری: (۱۹۴۳-۱۹۷۱) آغا جانی کاشمیری، سید وجاہت حسین رضوی کے نام سے ۱۶/اکتوبر ۱۹۰۸ء میں لکھنؤ اتر پردیش میں پیدا ہوئے۔ فلمی دنیا میں اسکرپٹ رائٹر اور اداکار کے طور پر جانے جاتے ہیں۔ کاشمیری نے بامبے ٹاکیز کے ہمانشو رائے سے اسکرپٹ نگاری کے ہنر کو باریک بینی سے سیکھا اور ۱۹۳۰ء کے شروعات سے ہی بامبے ٹاکیز کے لیے لکھنے لگے۔ اس کے بعد انہوں نے محبوب خان، امیہ چکرورتی، سبودھ مکھرجی وغیرہ جیسے بڑے ہدایت کاروں کے ساتھ کام کیا اور ۶۰ سے ۷۰ کے درمیان شمی کپور کو اپنی ایک خاص ادا میں مکالموں کے ذریعے کامیاب بنانے میں ایک اہم رول ادا کیا۔ کاشمیری نے تقریباً ۵۰ فلموں میں اسکرپٹ رائٹر کی حیثیت سے کام کیا۔ وہ ۲۷/مارچ ۱۹۹۸ کو نورنٹو انتسو میں انتقال فرما گئے۔

اس سلسلے میں گوگل پر یہ لکھا ہوا ملتا ہے۔

Syed wajid Hussain Rizwai, better known by his bollywood film name agha jani kashmiri was a Indian screenwriter former Actor, and urdu poet.

-----Kashmiri joined the film studio Bombay Talkies, Learned screenplay writing with hemanshu Roy, and wrote his first movie in the early 1930 it was directed by german director franz osten, who worked in Bmobay Talkies at the Time The Movies

named vachan proved successfull and kashmeri went on to write more than 50 movies." (۱۵۷)

اس سے متعلق یہ کہا جا سکتا ہے کہ آغا جانی کاشمیری ہندوستانی سینما کے مزاحیہ سماجی فلمیں لکھنے والے اسکرپٹ نگاروں کے زمرے میں آتے ہیں۔ انسانی جذبات، پیار، عشق اور محبت پر ان کی غضب کی پکڑ تھی۔ ان کی لکھی گئی فلموں کے موضوعات نہ صرف سماجی، مزاحیہ بلکہ انسانی جذباتوں پر بھی مبنی ہوا کرتے تھے۔ اسکرپٹ نگار آغا جانی کاشمیری بنگالی مفکر ہدایت کاروں کے پسندیدہ اسکرپٹ نگار تھے۔

بحیثیت اسکرپٹ نگار کاشمیری کی مقبول فلمیں یہ ہیں:

● نیا زمانہ۔ ۱۹۷۱

ہدایت کار: پرمود چکرورتی

اسکرپٹ نگار: آغا جانی کاشمیری، سچن بھومک، گلشن نندا

کیمرہ: کے. وی. مرتھی

ایڈیٹر: دھرم ویر

● پروانہ۔ ۱۹۷۱

ہدایت کار: جیوتی سروپ

اسکرپٹ نگار: آغا جانی کاشمیری، مدھوسودن

کیمرہ: ایس راما چندرا

ایڈیٹر: ومان بی بھوسلے، گرودت شیرالی

● کھلونا۔ ۱۹۷۰

ہدایت کار: چندر وہرا

اسکرپٹ نگار: آغا جانی کاشمیری، گلشن نندا

کیمرہ: دوارکا دویچا

ایڈیٹر: شیواجی اودھت

● تم سے اچھا کون ہے۔ ۱۹۶۹

ہدایت کار: پرمود چکرورتی

اسکرپٹ نگار: آغا جانی کاشمیری، سچن بھومک، اعجاز نشنا

کیمرہ: وی. کے. مرتھی

ایڈیٹر: دھرم ویر

● ہمسایہ۔ ۱۹۶۸

ہدایت کار: جوائے مکھرجی

اسکرپٹ نگار: آغا جانی کاشمیری، مجنوں لکھنوی، پی. ڈی. شنوئے

کیمرہ: فالی مستری، جل مستری

ایڈیٹر: ڈی. این. پائے

● لوان ٹو کیو۔۱۹۶۶

ہدایت کار: پرمود چکرورتی

اسکرپٹ نگار: آغا جانی کاشمیری، سچن بھومک

کیمرہ: وی. کے. مرتھی

ایڈیٹر: دھرم ویر

● اپریل فول۔۱۹۶۴

ہدایت کار: سبودھ مکھرجی

اسکرپٹ نگار: آغا جانی کاشمیری، سبودھ مکھرجی

● غزل۔۱۹۶۴

ہدایت کار: مدن وید

اسکرپٹ نگار: آغا جانی کاشمیری، مجنوں لکھنوی

● ضدی۔۱۹۶۴

ہدایت کار: پرمود چکرورتی

اسکرپٹ نگار: آغا جانی کاشمیری، سچن بھومک، اعجاز تشنا

کیمرہ: وی. کے. مرتھی

ایڈیٹر: دھرم ویر

● مجھے جینے دو۔۱۹۶۳

ہدایت کار: منی بھٹاچاریہ. جی

اسکرپٹ نگار: آغا جانی کاشمیری

کیمرہ: اپروا بھٹاچاریہ. جی

ایڈیٹر: داس دھئی ماڈے

● یہ راستے ہیں پیار کے۔۱۹۶۳

ہدایت کار: آر. کے. نیر

اسکرپٹ نگار: آغا جانی کاشمیری، ڈی. ایس. تھاپا

کیمرہ: کے. ایچ. کپاڈیا

ایڈیٹر: ڈی. این. پائے

● جنگلی۔۱۹۶۱
ہدایت کار: سبودھ مکھر جی
اسکرپٹ نگار: آغا جانی کاشمیری، سبودھ مکھر جی
کیمرہ: این. بی. سرینواس
ایڈیٹر: وی. کے. نائک

● لوان شملہ۔۱۹۶۰
ہدایت کار: آر. کے. نیر
اسکرپٹ نگار: آغا جانی کاشمیری، آر. کے. نیر
کیمرہ: ڈی کے دھوری
ایڈیٹر: اندو کمار

● چوری چوری۔۱۹۵۶
ہدایت کار: اننت کمار
اسکرپٹ نگار: آغا جانی کاشمیری
کیمرہ: وی. کے. ریڈی
ایڈیٹر: ایس سوریا

● امر۔۱۹۵۴
ہدایت کار: محبوب خان
اسکرپٹ نگار: آغا جانی کاشمیری، ایس کے کلا، مہرش، بی ایس رمیا، ایس علی رضا
کیمرہ: فریدون اے ایرانی
ایڈیٹر: شمس الدین قادری

● عورت۔۱۹۵۳
ہدایت کار: بھگوان داس ورما
اسکرپٹ نگار: آغا جانی کاشمیری، شانتا اروڑا، بھگوان داس ورما، تلمیز حسین، بال موج، شیو پرتاپ، رتی لال ٹھاکر
کیمرہ: جمشید ایرانی
ایڈیٹر: پندورنگ ایس کھوچیکر

● انوکھی ادا۔۱۹۴۸
ہدایت کار: محبوب خان
اسکرپٹ نگار: آغا جانی کاشمیری، ضیا سرحدی

کیمرہ: فریدون اے ایرانی

ایڈیٹر: شمس الدین قادری

● چندرا۔۱۹۴۸

ہدایت کار: ایس.ایس.واسن

اسکرپٹ نگار: آغا جانی کاشمیری، پنڈت اندرا، ٹی.ایف.آرماں علی صاحب

کیمرہ: کمل گھوش

ایڈیٹر: چندرا

● انمول گھڑی۔۱۹۴۶

ہدایت کار: محبوب خان

اسکرپٹ نگار: آغا جانی کاشمیری، انور بیتالوی

کیمرہ: فریدون اے ایرانی

ایڈیٹر: شمس الدین قادری

● ہمایوں۔۱۹۴۵

ہدایت کار: محبوب خان

اسکرپٹ نگار: آغا جانی کاشمیری، واقف

کیمرہ: فریدون اے ایرانی

ایڈیٹر: شمس الدین قادری

● نجمہ۔۱۹۴۳

ہدایت کار: محبوب خان

اسکرپٹ نگار: آغا جانی کاشمیری

کیمرہ: فریدون اے ایرانی

● تقدیر۔۱۹۴۳

ہدایت کار: محبوب خان

اسکرپٹ نگار: آغا جانی کاشمیری، غلام محمد

کیمرہ: فریدون اے ایرانی

آغاحشر کاشمیری: (۱۹۴۳۔۱۹۷۱) آغا حشر کاشمیری ۳/اپریل ۱۸۷۹ء میں پیدا ہوئے یہ اردو کے ممتاز شاعر، ڈراما نگار ہیں۔ آغا حشر کاشمیری کو اردو کا شیکسپیر بھی کہا جاتا ہے کیونکہ انہوں نے شیکپیر کے کئی ڈراموں کا اردو میں ترجمہ کیا ہے آغا حشر کاشمیری کے لکھے کئی ڈراموں پر بھی فلمیں بنیں اور انہوں نے کئی فلموں کی اسکرپٹ بھی لکھی۔ جس میں سے ۱۹۳۴ء میں لکھی گئی 'چنڈی داس' بے حد مقبول

ہوئی۔اس فلم کے ہدایت کار نتن بوس تھے۔

اس سے متعلق نند کشور وکرم لکھتے ہیں:

''۱۹۳۳ میں حشر کو احساس ہوگیا کہ تھیٹر کا زمانہ ختم ہوگیا ہے اور اس کی جگہ فلم نے لے لی ہے لہٰذا انہوں نے مدن فلم کمپنی کلکتہ کے لیے 'شیریں فرہاد' ایسٹ انڈیا فلم کے لیے 'عورت کا پیار' اور نیو تھیٹرز کے لیے 'یہودی کی لڑکی' اور 'چنڈی داس' فلمیں لکھیں۔

۱۹۴۳ میں وہ کلکتہ سے لاہور پہنچے اور وہاں حشر پکچر قائم کی اور فلم 'بھیشم پرتگیا' کی شوٹنگ شروع کی جس کی ہیروئن ان کی محبوبہ مختار بیگم تھی۔مگر صحت نے جواب دے دیا اپریل ۱۹۳۵ کو لاہور میں ان کا انتقال ہوگیا۔''(۱۵۸)

ہندوستانی سینما کے متکلم دور سے پارسی تھیٹر کے ذریعے کئی ڈرامہ نگار ہندوستانی سینما سے جڑے ان میں آغا حشر کاشمیری کا بھی نام آتا ہے۔ہندوستانی سینما میں بھی انہوں نے یہودی کی لڑکی اور چنڈی داس جیسی اہم فلمیں لکھیں۔کاشمیری بہت اچھے اسکرپٹ نگار بھی تھے لیکن جلد ہی وہ اس دنیائے فانی سے کوچ کر گئے۔مندرجہ بالا پیراگراف میں ان کے انتقال کا سال غلط تحریر ہوا ہے۔

آغا حشر کی مقبول فلمیں یہ ہیں:

- یہودی کی لڑکی۔۱۹۳۳

ہدایت کار: پرے مانکرا تورتھی

اسکرپٹ نگار: آغا حشر کاشمیری، وجاہت مرزا

کیمرہ: نتن بوس

- چنڈی داس۔۱۹۳۴

ہدایت کار: نتن بوس

اسکرپٹ نگار: آغا حشر کاشمیری

کیمرہ: نتن بوس

عصمت چغتائی: (۱۹۴۸-۱۹۷۸) عصمت چغتائی اردو کی بڑی افسانہ نگار ہیں وہ ۱۵ر اگست ۱۹۱۵ء کو بدایوں، اتر پردیش میں پیدا ہوئیں۔عصمت کی فلمی زندگی کا آغاز ہدایت کار شاہد لطیف (جوان کے شوہر بھی ہیں) کی فلم 'ضدی' (۱۹۴۸) سے ہوئی تھی۔اس کے بعد عصمت نے شاہد لطیف کے لیے ہی ۱۹۵۰ء میں 'آرزو' نام کی فلم لکھی۔عصمت چغتائی نے کیفی اعظمی، شمع زیدی کے ساتھ مل ۱۹۷۳ء میں 'گرم ہوا' بھی لکھی تھی جس کے ہدایت کار ایم ایس ستھیو تھے۔اس فلم کو ہندوستان کی پہلی مسلم سیاسی فلم ہونے کا درجہ حاصل ہے۔اس میں کوئی مبالغہ نہیں ہے کہ گرم ہوا مسلم سیاسی سوچ کو لے کر اب تک کی بہترین فلم ہے۔عصمت ۲۴ر اکتوبر ۱۹۹۱ کو ممبئی میں اس دنیا سے کوچ کر گئیں۔
اس سے متعلق انسائیکلو پیڈیا آف انڈین سینما میں لکھا ہوا ہے۔

Born in Badaun. The only major women writer in 40s radical urdu literary movements Here most famous stories are set in middle class, often orthodox society and strongly imbued with

sexual symbology informed by Freudian psychoanalysis Some of her writing caused major controversy for its violation of traditional morality codes: Lihaf (1942) Provoked obscenity trial in Lahore. Married to film maker shahid Lateef and was closely involved with the making of Ziddi (194), Dev Anand's first major hit worked as scenarist and occasionally as producer with Latif (Arzoo, 1950; Darwaza 1954; Society, 1955; sone ki chidiya, 1958) Involved as dialogue writer and actress in Benegal's Junoon (978). Wrote the story for sathya's Garam Hawa (973) and the dialogues of Amar. (۱۵۹)

عصمت چغتائی بنیادی طور پر اردو ادب کی مصنفہ تھیں ۔لیکن انہوں نے فلموں کی اسکرپٹ بھی لکھی ۔ دوسرے اسکرپٹ نگار کے بنسبت دیکھا جائے تو ان کے اسکرپٹ کی تعداد کم ہے لیکن عصمت نے اپنی جادوئی قلم کی مدد سے اسکرپٹ کو ہندوستانی سینما کا سنگ میل بنا دیا تھا۔'ضدی'، 'آرزو'اور'گرم ہوا'انہوں نے ہی لکھا ہے۔اس کے بغیر ہندوستانی سینما کی تاریخ مکمل نہیں ہو سکتی ہے۔

عصمت کی اہم فلمیں مندرجہ ذیل ہیں:

- لجو۔۲۰۰۸

ہدایت کار: منی رتنم

اسکرپٹ نگار: عصمت چغتائی،انورادھا کشیپ، منی رتنم

کیمرہ: پی.سی.سری رام

- جنون۔۱۹۷۸

ہدایت کار: شیام بنیگل

اسکرپٹ نگار: عصمت چغتائی، شیام بنیگل ،ستیہ دیو دوبے، رسکن بونڈ

کیمرہ: گووند نہلانی

ایڈیٹر: بھانو داس دیبا کر

- گرم ہوا۔۱۹۷۳

ہدایت کار: ایم.ایس.ستھیو

اسکرپٹ نگار: عصمت چغتائی، کیفی اعظمی، شمع زیدی

کیمرہ: ایشان آریہ

ایڈیٹر: ایس چکرورتی

- آرزو۔۱۹۵۰

ہدایت کار: شاہد لطیف

اسکرپٹ نگار:عصمت چغتائی

کیمرہ:ایس سریواستو

ایڈیٹر: جے.ایس.دیواڈکر

● ضدی۔۱۹۴۸

ہدایت کار: شاہدلطیف

اسکرپٹ نگار:عصمت چغتائی

کیمرہ: جوسف ورسچنگ

اعظمی باضد پوری : (۱۹۴۸-۱۹۵۵)اعظمی باضد پوری فلموں میں بحیثیت اسکرپٹ نگار جانے جاتے ہیں۔اعظمی نے اپنی پہلی مقبول فلم میلا ۱۹۴۸ء میں ہدایت کار s.u.sunny کے لیے لکھی تھی۔اس فلم کو بڑی کامیابی حاصل ہوئی۔سات سال کے فلمی زندگی میں انہوں نے پارس(۱۹۴۹) بابل(۱۹۵۰) دیدار(۱۹۵۱) وغیرہ جیسی کامیاب فلمیں لکھیں۔اس کے بعد اعظمی نے ۱۹۵۵ میں ایک فلم تحریر کی ' اڑن کھٹولہ' اس فلم نے کامیابی کے نئے ریکارڈ قائم کیئے۔اعظمی باضد پوری نے انھیں فلموں سے خودکو بڑا اسکرپٹ نگار قبول کروایا ہے۔

بحیثیت اسکرپٹ نگار اعظمی باضد پوری کی اہم فلمیں:

● اوڑن کھٹولا۔۱۹۵۵

ہدایت کار:ایس. یوسنی

اسکرپٹ نگار:اعظمی باضد پوری

کیمرہ: جل مستری

ایڈیٹر: وسنت بورکر

● سیاں۔۱۹۵۱

ہدایت کار:ایم صادق

اسکرپٹ نگار:اعظمی باضد پوری

ایڈیٹر:موسیٰ منصور

● دیدار۔۱۹۵۱

ہدایت کار:نتن بوس

اسکرپٹ نگار:اعظمی باضد پوری

کیمرہ: دلپ گپتا

ایڈیٹر: بمل رائے

● بابل۔۱۹۵۰

ہدایت کار:ایس. یوسنی

اسکرپٹ نگار: اعظمی باضد پوری
کیمرہ: فالی مستری
ایڈیٹر: موسیٰ منصور
● پارس۔۱۹۴۹
ہدایت کار: اننت ٹھاکر
اسکرپٹ نگار: اعظمی باضد پوری، بی.ایل. کپور، ایم صادق
کیمرہ: دوارکا دیویچا
ایڈیٹر: موسیٰ منصور
● میلا۔۱۹۴۸
ہدایت کار: ایس. یوسنی
اسکرپٹ نگار: اعظمی باضد پوری
کیمرہ: فالی مستری
ایڈیٹر: موسیٰ منصور

اختر الایمان : (۱۹۴۸-۱۹۸۳) اختر ایمان ۱۲رنومبر ۱۹۱۵ء کو اتراکھنڈ میں پیدا ہوئے۔ ان کا آبائی ضلع صاحب آباد اتر پردیش ہے۔ اختر کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ وہ اردو کے بہت بڑے شاعر ہیں اور فلمی دنیا کے بہت بڑے اسکرپٹ نگار اور عمر وہ ایسے ہی رہے یعنی اردو کے لئے نہ کبھی نثر لکھا اور نہ فلموں کے لیے گیت گانے۔ دہلی یونیورسٹی سے ایم۔اے۔ اردو کرنے کے بعد کچھ وقت تک civil supplies Deptt میں کام کیا انھیں دنوں وہ آل انڈیا ریڈیو دہلی سے بھی جڑے اور ۱۹۴۵ء میں انہوں نے ممبئی کا رخ کیا اور اپنے فلمی زندگی کا آغاز بطور اسکرپٹ نگار شروع کیا۔ اختر ایمان بی.آر. چوپڑا اور ان کے چھوٹے بھائی لیش چوپڑا کے پسندیدہ اسکرپٹ نگاروں میں سے تھے اور زیادہ تر انہوں نے انھیں دونوں بھائیوں کے لیے اسکرپٹ لکھی۔ اس کے علاوہ بھی انہوں نے کئی بڑے ہدایت کاروں کے لیے اسکرپٹ لکھی۔

اس سے متعلق انسائیکلو پیڈیا آف انڈین سینما میں ملتا ہے۔

Hindi Urdu Scenarist born in Bijnor Dist UP. Joined Filmistan Studio as dialogue writer (1945). Major urdu writer with senen poetry anthologies (eg. yaadain, 1961) and one verse play, Sabrang (1948).

His urdu poetry emphasizes anti romantic humanism making away from the traditional ghazal into new formal and symbolic articulations of modernity, as in the encounter between traditional metres and the rhytham of enemy da prose in his major poem, Ahde Wafaa (time of promise). Directed one film,

Lahu Pukarega (1980) wrote Hindi scripts, dialogues or both for Najam Naqvi (Actress, 1948; Nirdosh, 1950), B.R. chopra (kanoon, 1960,; Gumrah, 1963; Hamraaz, 1967; Dastaan, 1972; Dhund, 1973, Raj Khosla (Mera Saaya, 1966; chirag; 1969), Yash Chopra (Daram Putra, 1961,; Waqt, 1965; Ittefaq and Admi Aur Insaan, both 1969; Daag and joshila, both 1973), Ramesh Sharma (Flat No.9, 1961), Nandal Jashwantlal (Akeli-mat Jaiyo, 1963), A. him Singh (Admi, 196, Joru ka Ghulam, 1972) and Manmohan Desai's Roti (1974) wrote sunil Dutt's monologue, yaadein (1964) and vimal Tewari's Kunwara badan (1973). Further dialogue credits include. Protima Dasgupta's Jharna (1948), Aspi's Barood (1960), ved Madan's Neeli Aankhan (1962) Vasant Joglekar's |Aaj and kal (1963), Mehmood's Bhoot Bangla (1965), Hri shikesh mukharjee gaban (1966). Raja Nawathe's Patthar ke Sanam (1967), Deven verma's Bada Kabutar and Hari Dutt's Naya Nasha (both 1973), Raj tilak's chhattis Ghante (974), Ravi Chopra's Bchchan movie zameer (1975), Sanjay Khan's chandi sona (1977), Devendra Goel's Do musafir (1978) and Actor Amjad Khan's chor police (1983) (۱۶۰)

اسکرپٹ نگار اختر الایمان کو سماجی مسائل اٹھانے والا رائٹر مانا جاتا ہے۔انہوں نے بی۔آر۔ چوپڑا کے لیے سب سے زیادہ فلمیں تخلیق کیں۔اپنے اصول سے کبھی نہ سمجھوتا کرنے والے اسکرپٹ نگار اختر الایمان کا فلمی زندگی تقریباً ۳۵ سالوں پر مشتمل رہا۔اس دوران انہوں نے بہترین فلمیں تخلیق کیں۔

اختر الایمان کی مشہور فلمیں یہ ہیں:

- چور پولس۔۱۹۸۳

ہدایت کار: امجد خان

اسکرپٹ نگار: اختر الایمان

- دو مسافر۔۱۹۷۸

ہدایت کار: دویندر گوئل

اسکرپٹ نگار: اختر الایمان

- چاندی سونا۔۱۹۷۷

ہدایت کار: سنجے خان

اسکرپٹ نگار: اختر الایمان

● ضمیر۔۱۹۷۵

ہدایت کار: روی چوپڑا

اسکرپٹ نگار: اختر الایمان، سی جے پاوری

کیمرہ: دھرم چوپڑا

ایڈیٹر: ایس. بی. مانع

● روٹی۔۱۹۷۴

ہدایت کار: منموہن دیسائی

اسکرپٹ نگار: اختر الایمان، قادر خان، کے. بی. پاٹھک، پریاگ راج، شریمتی جیون پربھا ایم دیسائی

کیمرہ: کے ویکنٹھ

ایڈیٹر: کملاکر کا کھانس

● چھبیس گھنٹے۔۱۹۷۴

ہدایت کار: راج تلک

اسکرپٹ نگار: اختر الایمان، راج تلک

● داغ: اے پوئم آف لو۔۱۹۷۳

ہدایت کار: یش چوپڑا

اسکرپٹ نگار: اختر الایمان، گلشن نندا

کیمرہ: کے گی

ایڈیٹر: پران مہرا

● جوشیلا۔۱۹۷۳

ہدایت کار: یش چوپڑا

اسکرپٹ نگار: اختر الایمان، اختر مرزا، گلشن نندا، سی جے پاوری

کیمرہ: فالی مستری

ایڈیٹر: پران مہرا

● دھند۔۱۹۷۳

ہدایت کار: بی. آر. چوپڑا

اسکرپٹ نگار: اختر الایمان، آگاتھا کرسٹی، اختر مرزا، سی جے پاوری

کیمرہ: دھرم چوپڑا

ایڈیٹر: پران مہرا

● جوروکا غلام۔۱۹۷۲

ہدایت کار: اے بھیم سنگھ

اسکرپٹ نگار: اختر الایمان، سی جے پاوری، مدھوسدن کلیکر

کیمرہ: جی بالا کرشنا

ایڈیٹر: اے پال درئی سنگھم

● اپرادھ۔۱۹۷۲

ہدایت کار: فیروز خان

اسکرپٹ نگار: اختر الایمان، اوم کار صاحب

کیمرہ: کمل بوس

ایڈیٹر: روی پٹنا کر

● اتفاق۔۱۹۶۹

ہدایت کار: یش چوپڑا

اسکرپٹ نگار: اختر الایمان

کیمرہ: کے گی

ایڈیٹر: ایس. بی. مانع

● آدمی۔۱۹۶۸

ہدایت کار: اے بھیم سنگھ

اسکرپٹ نگار: اختر الایمان، راما راؤ، شمنا، جاوراین سیتارمن، کوشل بھارتی

کیمرہ: فریدون اے ایرانی

ایڈیٹر: اے پال درئی سنگھم

● ہمراز۔۱۹۶۷

ہدایت کار: بی. آر. چوپڑا

اسکرپٹ نگار: اختر الایمان

کیمرہ: ایم این ملہوترا

● پتھر کے صنم۔۱۹۶۷

ہدایت کار: راج نواتھے

اسکرپٹ نگار: اختر الایمان، گلشن نندا

کیمرہ: سدھیر مجومدار

ایڈیٹر: بابو بھائی ٹھکر

● میرا سایہ۔۱۹۶۶

ہدایت کار: راج کھوسلا

اسکرپٹ نگار: اخترالایمان، جی. آر. کامتھ

کیمرہ: وی بابا صاحب

ایڈیٹر: داس دھئی ماڈے

● پھول اور پتھر۔۱۹۶۶

ہدایت کار: او. پی. رالہان

اسکرپٹ نگار: اخترالایمان، او. پی. رالہان، احسن رضوی

کیمرہ: نریمن اے ایرانی

ایڈیٹر: وسنت بورکر

● بھوت بنگلا۔۱۹۶۵

ہدایت کار: محمود

اسکرپٹ نگار: اخترالایمان

● وقت۔۱۹۶۵

ہدایت کار: یش چوپڑا

اسکرپٹ نگار: اخترالایمان، اختر مرزا

کیمرہ: دھرم چوپڑا

ایڈیٹر: پران مہرا

● یادیں۔۱۹۶۴

ہدایت کار: سنیل دت

اسکرپٹ نگار: اخترالایمان

کیمرہ: ایس راماچندرا

● آج اور کل۔۱۹۶۳

ہدایت کار: وسنت جوگلیکر

اسکرپٹ نگار: اخترالایمان

● گمراہ۔۱۹۶۳

ہدایت کار: بی آر چوپڑا

اسکرپٹ نگار: اختر الایمان

ایڈیٹر: پران مہرا

● نیلی آنکھیں۔۱۹۶۲

ہدایت کار: وید، مدن

اسکرپٹ نگار: اختر الایمان

● دھرم پتر۔۱۹۶۱

ہدایت کار: یش چوپڑا

اسکرپٹ نگار: اختر الایمان، آچاریہ چترسین شاستری

کیمرہ: دھرم چوپڑا

ایڈیٹر: پران مہرا

● بارود۔۱۹۶۰

ہدایت کار: اسپی ایرانی

اسکرپٹ نگار: اختر الایمان

● قانون۔۱۹۶۰

ہدایت کار: بی آر چوپڑا

اسکرپٹ نگار: اختر الایمان، سی جے پاوری

کیمرہ: ایم این ملہوترا

ایڈیٹر: پران مہرا

● مجرم۔۱۹۵۸

ہدایت کار: او. پی. رالہان

اسکرپٹ نگار: اختر الایمان، راجندر راجن، او. پی. رالہان

کیمرہ: شیورام ملایا

ایڈیٹر: بھدر شاوالے کے. وی

● ایکٹرس۔۱۹۴۸

ہدایت کار: نظم نقوی

اسکرپٹ نگار: اختر الایمان

● جھرنا۔۱۹۴۸

ہدایت کار: پروتیما داس گپتا

اسکرپٹ نگار: اختر الایمان

رامانند ساگر: (۱۹۴۹-۱۹۶۸) رامانند ساگر کا اصل نام چندر مولی چوپڑا تھا۔ ۲۹ر دسمبر ۱۹۱۷ء کو لاہور، پنجاب میں پیدا ہوئے۔ رامانند ساگر گولڈ میڈل انعام یافتہ طالب علموں میں تھے انہوں نے پنجاب یونی ورسٹی سے ۱۹۴۲ء میں سنسکرت اور فارسی کی پڑھائی مکمل کی۔ رامانند ساگر جتنے بڑے ہدایت کار تھے اتنے ہی بڑے اسکرپٹ نگار بھی تھے۔ فلم برسات (۱۹۶۹) سے ان کی فلمی زندگی کا آغاز ہوا۔ جو کہ بہت کامیاب ہوئی تھی۔ اس کے بعد بھی ۱۹۵۸ء میں راج تلک، پیغام (۱۹۵۹) اور آنکھیں (۱۹۶۸) نے رامانند ساگر کی کامیابی کے رفتار کو برقرار رکھنے میں اہم رول ادا کیا۔ ۱۲ر دسمبر ۲۰۰۵ کو ممبئی میں ان کا انتقال ہو گیا۔

اس سے متعلق نند کشور وکرم لکھتے ہیں:

> ''ہدایت کار، فلم ساز، رائٹر رامانند ساگر (۲۹ر دسمبر ۱۹۱۷ء لاہور۔ ۱۲ر دسمبر ۲۰۰۰ ممبئی) نے بٹوارے پر ناول 'اور انسان مر گیا' لکھا اور ادبی حلقوں میں عرصہ تک چرچا میں رہے۔ تقسیم سے پیشتر طرح طرح کے کام کئے اور ۱۹۴۲ء میں سنسکرت اور فارسی میں گولڈ میڈل پایا۔ وہ لاہور میں روزنامہ 'ملاپ' میں بھی کام کرتے رہے۔ تقسیم کے بعد ممبئی منتقل ہو گئے اور راجکپور کی فلم 'برسات' کی کہانی لکھی جس کی کامیابی کے ساتھ وہ بھی فلموں میں جانی پہچانی شخصیت بن گئے۔ انہوں نے کئی فلموں کے مکالمے، کہانیاں، لکھنے کے علاوہ کئی فلموں کی ہدایت کے فرائض بھی انجام دیئے۔'' (۱۶۱)

رامانند ساگر سے متعلق یہ کہا جا سکتا ہے کہ انہوں نے اپنی بہترین اسکرپٹ کی بدولت ہندوستانی سینما کے ناظرین کے دلوں پر حکومت کی۔ ساگر بنیادی طور پر اپنی اسکرپٹ میں مختلف طرح کا رنگ سنجوئے ہوئے ہیں وہ کبھی عشق کی داستان کہتے ہیں تو کبھی دو خاندانوں کے درمیان جنگ کی داستان، تو کبھی وہ ملک کی حفاظت کرنے والے سپاہیوں کی داستان، یہی وجہ رہی کہ اسکرپٹ نگار رامانند ساگر ہندوستانی سینما کے بہت بڑے اسکرپٹ نگار کہلائے۔

رامانند ساگر کی مقبول فلمیں یہ ہیں:

- آنکھیں۔ ۱۹۶۸

ہدایت کار: رامانند ساگر

اسکرپٹ نگار: رامانند ساگر

کیمرہ: جی سنگھ

ایڈیٹر: لکشمن داس

- پیغام۔ ۱۹۵۹

ہدایت کار: ایس. ایس. واسن

اسکرپٹ نگار: رامانند ساگر، ٹی مکھرجی، اوٹھا منگلم سبو

کیمرہ: پی الپا

- راج تلک۔ ۱۹۵۸

ہدایت کار: ایس ایس واسن

اسکرپٹ نگار: رامانندساگر، کوٹھامنگلم سبو، جے. کے. مہادیون

کیمرہ: پی الپا

● میم صاحب۔۱۹۵۶

ہدایت کار: آر.سی.تلوار

اسکرپٹ نگار: رامانندساگر، جے. ایس. کشیپ، آر.سی.تلوار

کیمرہ: پرکاش ملہوترا

ایڈیٹر: پی. ٹی. کیلوسکر

● جان پہچان۔۱۹۵۰

ہدایت کار: فالی مستری

اسکرپٹ نگار: رامانندساگر، آر. پی. شرما

کیمرہ: جل مستری

ایڈیٹر: منی لال گپتا

● برسات۔۱۹۴۹

ہدایت کار: راج کپور

اسکرپٹ نگار: رامانندساگر

کیمرہ: جل مستری

ایڈیٹر: جی.جی.میئکر

ایس۔علی رضا: (۱۹۴۹-۱۹۹۶) علی رضا ۱۹۲۲ء میں پیدا ہوئے۔ یہ ہندوستانی سینما میں بحیثیت ہدایت کار اور اسکرپٹ نگار جانے جاتے ہیں۔ رضا کے فلمی زندگی کا آغاز ہدایت کار محبوب خاں کی دلیپ کمار اداکاری والی انداز (۱۹۶۹) سے ہوئی۔ یہ اپنے زمانے کی بالکل مختلف اور کامیاب فلم تھی۔ اس کے بعد رضا نے محبوب خاں کے لئے آن (۱۹۵۳) امر (۱۹۵۴) اور مدر انڈیا (۱۹۵۷) فلمیں لکھیں۔ علی رضا مختلف موضوعات پر فلمیں لکھنے کے لیے جانے جاتے ہیں ایس علی رضا نے ۱۹۷۲ء میں ریشما اور شیرا جیسی فلم لکھی اس فلم کے ہدایت کار سنیل دت تھے۔ یہ فلم اپنے زمانے میں اپنے موضوعات اور Treatment کے لیے جانی گئی۔ بحیثیت اسکرپٹ رائٹر انہوں نے ممبئی فلم انڈسٹری کو ۵۰ سال دیئے۔

اس سلسلے میں گوگل کا ایک پیراگراف ملاحظہ فرمائیں:

> **S. Ali Raza (1922-1 November 2007) was an Indian film screen writer and director associated with writing the script for hit film such as Aan, Andaz, mother India, Reshma Aur Shera, Raja jani, and Dus Numbri in 1968. he won the filmfare Award as the best dialogue writer for Saraswatichader, he was marrige Nimi"** (۱۶۲)

اسکرپٹ نگار ایس۔علی رضا کے بارے میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ انہوں نے ہندوستانی سینما کو ہر لحاظ سے معیاری فلمیں دیں ہیں۔ رضا کے اندر اسکرپٹ لکھنے کی کمال کی صلاحیت تھی تبھی تو وہ ہندوستانی سینما کو ۵۰ سالوں تک اپنے تخلیقات سے نوازتے رہے۔اپنی بہترین اسکرپٹ کی بدولت اسکرپٹ نگار ایس۔علی رضا ہندوستانی سینما میں ہمیشہ یاد کئے جاتے رہیں گے۔

علی رضا کی اہم فلمیں یہ ہیں:

● انگلش بابو دیسی میم۔۱۹۹۶

ہدایت کار: پروین نسچل

اسکرپٹ نگار: ایس علی رضا، جی.ایم.ایاز

کیمرہ: روی کانت ریڈی

ایڈیٹر: بی.این.مٹیکر

● قسم سہاگ کی۔۱۹۸۹

ہدایت کار: موہن سیگل

اسکرپٹ نگار: ایس علی رضا

کیمرہ: بلدیو سنگھ

ایڈیٹر: رما کانت دوبولکر

● جانور۔۱۹۸۳

ہدایت کار: ایس علی رضا

اسکرپٹ نگار: ایس علی رضا

کیمرہ: جل مستری

ایڈیٹر: لکشمن داس

● کرتبیا۔۱۹۷۹

ہدایت کار: موہن سیگل

اسکرپٹ نگار: ایس علی رضا

● دس نمبری۔۱۹۷۶

ہدایت کار: مدن موہلا

اسکرپٹ نگار: ایس علی رضا، دھرو چٹرجی، شاہد اکبر پوری

کیمرہ: راجن کیناگی، مدن سنہا

ایڈیٹر: لکشمن داس

● پران جائے پر وچن نہ جائے۔۱۹۷۴

ہدایت کار: ایس علی رضا

اسکرپٹ نگار: ایس علی رضا

کیمرہ: وی. کے. ریڈی

ایڈیٹر: پران مہرا

● ریشما اور شیرا۔۱۹۷۲

ہدایت کار: سنیل دت

اسکرپٹ نگار: ایس علی رضا

کیمرہ: ایس راما چندرا

ایڈیٹر: پران مہرا

● راجا جانی۔۱۹۷۲

ہدایت کار: موہن سیگل

اسکرپٹ نگار: ایس علی رضا، عبند وگھوش، شاہد اکبر پوری

کیمرہ: مدن سنہا

ایڈیٹر: لچھمن داس

● مستانہ۔۱۹۷۰

ہدایت کار: ادرتھی سبّا راؤ

اسکرپٹ نگار: ایس علی رضا، او. پی. دتا، کے بالا چندرا

کیمرہ: رائے پی. ایل.

ایڈیٹر: ٹی کرشنا

● ساون بھادو۔۱۹۷۰

ہدایت کار: موہن سیگل

اسکرپٹ نگار: ایس علی رضا، کے. پی. کٹارا کارا

کیمرہ: بلدیو سنگھ

ایڈیٹر: پرتاپ دوے

● سرسوتی چندرا۔۱۹۶۸

ہدایت کار: گووند سریا

اسکرپٹ نگار: ایس علی رضا، وراجندر گوڑ، آر بھٹنا گر، گوورھن رام ترپاٹھی

کیمرہ: نریمن اے ایرانی

ایڈیٹر: جی. جی. مئیکر

● مدر انڈیا۔۱۹۵۷

ہدایت کار: محبوب خان

اسکرپٹ نگار: ایس علی رضا، وجاہت مرزا

کیمرہ: فریدون اے ایرانی

ایڈیٹر: شمس الدین قادری

● امر۔۱۹۵۴

ہدایت کار: محبوب خان

● آن۔۱۹۵۳

ہدایت کار: محبوب خان

اسکرپٹ نگار: ایس علی رضا، آر. ایس. چودھری

کیمرہ: فریدون اے ایرانی

ایڈیٹر: شمس الدین قادری

● انداز۔۱۹۴۹

ہدایت کار: محبوب خان

اسکرپٹ نگار: ایس علی رضا، شمس لکھنوی

کیمرہ: فریدون اے ایرانی

ایڈیٹر: شمس الدین قادری

احسن رضوی: (۱۹۵۰-۱۹۸۳) احسن رضوی کا اصل نام محمد احسن ہے۔ان کے والد کا نام سید محمد بدرالدین بدر دانا پوری ہے۔احسن غالباً ۱۹۱۵ء میں اپنی نانہال گیا میں پیدا ہوئے۔گھر سے تلاش معاش میں باہر بھاگ نکلے تھے مزدوری کرتے ہوئے رنگون کی ایک برما امپریل فلم کمپنی میں پہنچ گئے اس کے مالک بہت اچھے انسان تھے اور اس طرح رضوی وہیں کام کرنے لگے۔رنگون کی اس کمپنی میں مسٹر راج ہنس ڈائرکٹر تھے جو کلکتہ کی ایسٹ انڈیا کمپنی میں ایک دن کی بادشاہت نامی پکچر بنانے رنگون گئے تھے انہوں نے پتہ نہیں مجھ میں کیا صلاحیت دیکھی اپنا پورا اسٹوڈیو اٹھا کے دے دیا کہ اسے دیکھو اور اپنے پاس رکھو اور اسی دن سے ایک معمولی سا مزدور اچانک ایک اسسٹنٹ ڈائرکٹر بن گیا۔

اس سلسلے میں خالد عابدی لکھتے ہیں:

''راج ہنس بھائی مرحوم اپنے ساتھ ممبئی لائے یہاں انہیں کے اسسٹنٹ کی حیثیت سے پہلی پکچر 'بہادر کسان' جس کے ڈائرکٹر مشہور مزاحیہ اداکار بھگوان صاحب تھے یہ ان کی ہدایت کاری کی بھی پہلی پکچر ہے۔

........بہادر کسان، اس کے بعد مختلف کہانیاں دتہ دھرم ادھیکاری کی پکچر 'سہاگن' جس کی ہیروئن گیتا بالی تھیں۔وہ کہانی

میری تھی، بعض کہانیاں وہ بھی ہیں جن پر میرا نام نہیں آ سکا، ان کا ذکر ہی بے کار ہے'' (۱۶۳)
بحیثیت اسکرپٹ نگار احسن رضوی کی مقبول فلمیں یہ ہیں:

- ناستک۔۱۹۸۳

ہدایت کار: پرمود چکرورتی

اسکرپٹ نگار: احسن رضوی، سچن بھومک

کیمرہ: وی.کے.مرتھی

ایڈیٹر: نریندر اروڑا

- گوپی چند۔۱۹۸۲

ہدایت کار: نریش کمار

اسکرپٹ نگار: احسن رضوی، کپل دیو، نریش کمار، ایس پی شرما

کیمرہ: بابو بھائی ادیشی

ایڈیٹر: گوند بلواڑے

- آنچل۔۱۹۸۰

ہدایت کار: انل گانگولی

اسکرپٹ نگار: احسن رضوی، سچن بھومک

کیمرہ: دلیپ رنجن مکھو پادھائے

ایڈیٹر: وامان بی بھوسلے

- چوری میرا کام۔۱۹۷۵

ہدایت کار: برج

اسکرپٹ نگار: احسن رضوی، کے.اے.نارائن

کیمرہ: انور سراج

ایڈیٹر: ومن راؤ

- پیسے کی گڑیا۔۱۹۷۴

ہدایت کار: برج

اسکرپٹ نگار: احسن رضوی، دھرم چٹرجی

کیمرہ: انور سراج

ایڈیٹر: ومن راؤ

- وکٹوریہ نمبر۲۰۳۔۱۹۷۲

ہدایت کار: برج

اسکرپٹ نگار: احسن رضوی، کے.اے. نارائن

کیمرہ: انور سراج

ایڈیٹر: ومن راؤ

● آنکھوں آنکھوں میں۔۱۹۷۲

ہدایت کار: رگھوناتھ جھلانی

اسکرپٹ نگار: احسن رضوی، سچن بھومک

کیمرہ: وی بالا صاحب

ایڈیٹر: پرتاپ دوے

● روپ تیرا مستانہ۔۱۹۷۲

ہدایت کار: خالد اختر

اسکرپٹ نگار: احسن رضوی، کے پی للا، روی کپور

کیمرہ: وی درگا پرساد

ایڈیٹر: پربھاکر سوپارے

● ہلچل۔۱۹۷۱

ہدایت کار: او. پی. رالہان

اسکرپٹ نگار: احسن رضوی، سی جے پاوری، او پی رالہان

کیمرہ: راجندر ملون

ایڈیٹر: وسنت بورکر

● آن ملو سجنا۔۱۹۷۰

ہدایت کار: مکل دت

اسکرپٹ نگار: احسن رضوی، سچن بھومک

کیمرہ: وی بابو صاحب

ایڈیٹر: پرتاپ دوے

● تلاش۔۱۹۶۹

ہدایت کار: او. پی. رالہان

اسکرپٹ نگار: احسن رضوی، او. پی. رالہان

کیمرہ: نریمن اے ایرانی

ایڈیٹر: وسنت بورکر

● آگ۔۱۹۶۷

ہدایت کار: نریش کمار

اسکرپٹ نگار: احسن رضوی، نریش کمار

کیمرہ: بابو بھائی اودیشی

ایڈیٹر: گووند دلواڈی

● پھول اور پتھر۔۱۹۶۶

ہدایت کار: او. پی. رالہان

اسکرپٹ نگار: احسن رضوی، اختر الایمان، او. پی. رالہان

کیمرہ: نریمن اے ایرانی

ایڈیٹر: وسنت بورکر

● وہ کون تھی۔۱۹۶۴

ہدایت کار: راج کھوسلہ

اسکرپٹ نگار: احسن رضوی، دھرم چٹر جی

کیمرہ: کے. ایچ. کپاڈیہ

ایڈیٹر: ڈی. این. پائے

● پیار کا ساگر۔۱۹۶۱

ہدایت کار: دیوندر گوئل

اسکرپٹ نگار: احسن رضوی، دیوندر گوئل، دھرو چٹر جی، ایس نظیر الدین، وشنو مہروترا، وراجندر گوڑ

کیمرہ: پنڈورنگ نائک

ایڈیٹر: آر. وی. شری کھندے

● مغل اعظم۔۱۹۶۰

ہدایت کار: کے. آصف

اسکرپٹ نگار: احسن رضوی، امان، کمال امروہوی، کے آصف، وجاہت مرزا

کیمرہ: آر. ڈی. ماتھر

ایڈیٹر: دھرم ویر

● دو استاد۔۱۹۵۹

ہدایت کار: تاراہریش

اسکرپٹ نگار: احسن رضوی، احترام حسین، اوم ڈونگر، طاہر لکھنوی

کیمرہ: جی وسنت

ایڈیٹر: ایس کے پربھاکر

● بے قصور۔۱۹۵۰

ہدایت کار: کے امرناتھ

اسکرپٹ نگار: احسن رضوی، مدھوسدن

کیمرہ: کے امرناتھ

اختر مرزا: (۱۹۵۰-۱۹۸۹) یوں تو اختر مرزا فلموں میں ہدایت کار بھی رہے ہیں لیکن اپنے لکھے بہترین اسکرپٹ کی وجہ سے وہ اپنے دور کے مفکرین اسکرپٹ نگاروں میں شمار ہوتے ہیں ان کے ذریعے لکھی گئی اسکرپٹ پر مبنی فلموں کو دیکھے بغیر کوئی تحقیقی کام نہیں ہوسکتا۔ یوں تو ان کی فلمی زندگی کا آغاز ۱۹۵۰ء میں کیدارناتھ شرما کے ہدایت کاری میں بننے والی فلم 'باورے نین' سے ہوتی ہے جو بے حد کامیاب رہی لیکن اختر مرزا نے زیادہ تر اسکرپٹ چوپڑا بھائیوں (بی۔آر۔ چوپڑا، یش چوپڑا) کے لیے لکھی تھی۔ مثلاً نیا دور، وقت، دھند، جوشیلے وغیرہ ان کے ذریعے ۱۹۵۷ء میں لکھی گئی 'اب دلی دور نہیں' حقیقت پسند فلموں کی فہرست میں اپنا ایک خاص مقام رکھتی ہے۔ اختر مرزا کے دو بیٹے بھی فلموں میں بحیثیت ہدایت کار اور اسکرپٹ نگار (سعید اختر مرزا، عزیز مرزا) اپنے والد کی وراثت کو بڑی کامیابی کے ساتھ آگے بڑھا رہے ہیں۔

اس سے متعلق نند کشور وکرم کا ایک پیراگراف ملاحظہ فرمائیں:

"کہانی نویس، مکالمہ نگار اور اسکرین پلے رائٹر مرزا اختر کا نام فرحت اللہ مرزا تھا اور وہ ۱۸/دسمبر ۱۹۱۰ء کو نجیب آباد (اترپردیش) میں پیدا ہوئے۔ گریجویشن کرنے کے بعد فلم لائن جوائن کی۔ پہلی فلم 'سہاگ رات' تھی 'باورے نین' نو بہار، 'اب دلی دور نہیں' سلیم لنگڑے پر مت رو، جوشیلا، جانے بھی دو یارو، وقت، محبت اس کو کہتے ہیں، دھند وغیرہ کی اسکرپٹ ان کی لکھی ہوئی ہیں؛" (۱۶۴)

اختر مرزا بھی، اختر الایمان کی طرح ہدایت کار بی۔آر۔ چوپڑا کے پسندیدہ اسکرپٹ نگار تھے۔ اختر مرزا نے بی۔آر۔ چوپڑا کی ٹیم کے ساتھ مل کر اپنے دور کی بہترین فلمیں تخلیق کیں۔ جو نہ صرف سماجی لحاظ سے بلکہ کمرشیلی بھی ہٹ ثابت ہوئی۔ اختر مرزا کا یہ تعاون ہندوستانی سینما کبھی فراموش نہیں کرسکتا ہے۔ وہ اپنی فلموں کی بدولت ہندوستان کے بڑے اسکرپٹ نگار کہلائے۔

اختر مرزا کی مشہور فلمیں مندرجہ ذیل میں پیش کی جارہی ہیں:

● سلیم لنگڑے پہ مت رو۔۱۹۸۹

ہدایت کار: سعید اختر مرزا

اسکرپٹ نگار: اختر مرزا، ہری دے لانی، جنیفر مرزا، کمل سوروپ، منوج لالوانی، روی اوجھا، سعید اختر مرزا

کیمرہ: ورندر سینی

ایڈیٹر: جاوید سید

● جوشیلا۔۱۹۷۳

ہدایت کار: یش چوپڑا

اسکرپٹ نگار: اختر مرزا، اختر الایمان، گلشن نندا، سی.جے. پاوری

کیمرہ: پالی مستری

ایڈیٹر: پران مہرا

● دھند۔۱۹۷۳

ہدایت کار: بی.آر. چوپڑا

اسکرپٹ نگار: اختر مرزا، اختر الایمان، آگاتھا کرسٹی، سی.جے. پاوری

کیمرہ: دھرم چوپڑا

ایڈیٹر: پران مہرا

● وقت۔۱۹۶۵

ہدایت کار: یش چوپڑا

اسکرپٹ نگار: اختر مرزا، اختر الایمان

کیمرہ: دھرم چوپڑا

ایڈیٹر: پران مہرا

● محبت اس کو کہتے ہیں۔۱۹۶۵

ہدایت کار: اختر مرزا

اسکرپٹ نگار: اختر مرزا

کیمرہ: ست پرکاش

ایڈیٹر: وائی.جی. چوہان

● اب دلی دور نہیں۔۱۹۵۷

ہدایت کار: امر کمار

اسکرپٹ نگار: اختر مرزا، راجندر سنگھ بیدی، محافظ حیدر

کیمرہ: جیونت پٹھارے

ایڈیٹر: جی.جی. مئیکر، دنکر شٹیا

● نیا دور۔۱۹۵۷

ہدایت کار: بی.آر. چوپڑا

اسکرپٹ نگار: اختر مرزا، کامل رشید

کیمرہ:ایم.این.ملہوترا

ایڈیٹر:پران مہرا

● باورے نین۔۱۹۵۰

ہدایت کار: کیدارناتھ شرما

اسکرپٹ نگار:اختر مرزا،کیدارناتھ شرما

کیمرہ: مچوے دادا،لکشمن کپور، پی این شاہ

ایڈیٹر:پربھاکرگوکھلے

ارجن دیورشک : (۱۹۵۲-۱۹۷۸)ارجن دیورشک نے فلمی دنیا میں بطوراسکرپٹ رائٹرکم مگر معیاری فلمیں لکھیں۔۱۹۵۲ء میں انہوں نے آشیانہ نام کی فلم لکھی۔ یہ ان کی ابتدائی دورکی بہترین فلموں میں شمار ہوتی ہے۔اس کے علاوہ انہوں نے جس دیش میں گنگا بہتی ہے(۱۹۸۰)اونچے لوگ(۱۹۶۵) آمرپالی(۱۹۶۶)اور۱۹۷۸ء میں ہدایت کارمہیش بھٹ کے لیےلکھا گیا'نیادور'فلمی دنیا کی تاریخ کی اہم فلموں میں شمار ہوتا ہے۔ارجن دیورشک نے ۱۹۶۰میں ہدایت کاررادھوکرماکر کے لیےجس دیش میں گنگا بہتی ہےلکھا تھا۔اس فلم کے ہدایت کاررادھوکر ماکر ہیں۔رادھوکر ماکر بنیادی طور پرراج کپور R.K.Filmes فلمس کے کیمرہ مین ہیں۔جنہوں نے اس فلم کی ہدایت کار کی ذمہ داری سنبھالی اور ہرلحاظ سے ایک کامیاب فلم بنائی۔اس فلم کے پروڈیوسراوراداکارراجکپو رتھے۔

اس سلسلے میں نندکشورو کرم لکھتے ہیں:

''کہانی نویس، مکالمہ نگار،اسکرپٹ رائٹراورنغمہ نگارارجن دیورشک ۱۹راگست ۱۹۱۹ءکو مانڈے(برما) میں پیدا ہوئے، جاپانیوں کے برماپر قبضے سے پہلے رنگون میں برما اسٹیٹ براڈ کاسٹنگ سروس رنگون میں انڈین شعبے کے سربراہ تھے۔ ۱۹۴۲ء میں انڈیاواپس آگئے۔ پہلے پہل'پیا گھر آجا' کے مکالمے اورسلونی کے گیت لکھے۔مستانہ،وارث، پاکٹ مار،مہر غزل اجنتا وغیرہ بھی ان کے قلم کی کاوش شامل ہے۔''(۱۶۵)

اسکرپٹ نگارارجن دیورشک ہندوستانی سینما میں وقت توبہت دیالیکن صرف معیاری فلمیں لکھنے کی وجہ سے وہ کم ہی فلمیں تخلیق کرپائے۔لیکن ہرلحاظ سے ان کی کامیاب فلموں نے یہ دکھادیا کہ ارجن دیورشک ہندوستانی سینما کے بڑے اسکرپٹ نگار ہیں۔ارجن دیورشک کوان کی لکھی گئی اسکرپٹ نے ہندوستانی سینما کی تاریخ میں بڑا مقام دلایا ہے۔

ارجن دیورشک کی بہترین فلمیں یہ ہیں:

● آشیانہ۔۱۹۵۲

ہدایت کار:بی.ترلوچن

اسکرپٹ نگار:ارجن دیورشک،اومیش ماتھر

● انبر۔۱۹۵۲

● جس دیش میں گنگا بہتی ہے۔۱۹۶۰

ہدایت کار: رادھوکرماکر

اسکرپٹ نگار: ارجن دیو رشک

کیمرہ: تارو دت

ایڈیٹر: جی. جی میئکر

● دل اک مندر۔۱۹۶۳

ہدایت کار: سی. وی. سریدھر

اسکرپٹ نگار: ارجن دیو رشک، راج بلد یو راج، سی وی سریدھر

کیمرہ: سندرم پی. این، اے ونسنٹ

ایڈیٹر: این. ایم شنکر

● اونچے لوگ۔۱۹۶۵

ہدایت کار: پھنی مجومدار

اسکرپٹ نگار: ارجن دیو رشک، کے بالا چندرن، پھنی مجومدار

کیمرہ: کمل گھوش

ایڈیٹر: ایم. وی. راجن

● امر پالی۔۱۹۶۶

ہدایت کار: لیکھ ٹنڈن

اسکرپٹ نگار: ارجن دیو رشک، اوم کار صاحب، بلبیر سنگھ

کیمرہ: دوارکا دیویچا

ایڈیٹر: پران مہرا

● نیا دور۔۱۹۷۸

ہدایت کار: مہیش بھٹ

اسکرپٹ نگار: ارجن دیو رشک، راکیش کمار

راجندر سنگھ بیدی: (۱۹۸۶-۱۹۵۲) راجندر سنگھ بیدی اردو زبان وادب کے ممتاز افسانہ نگاروں میں گنے جاتے ہیں۔ اس کے علاوہ بیدی فلمی دنیا میں کامیاب اسکرپٹ نگار اور ہدایت کاری میں بھی قسمت آزمانے والے اشخاص میں شمار ہوتے ہیں۔ بیدی کے فلمی زندگی کا آغاز ۱۹۵۰ کے آس پاس سے شروع ہوتا ہے۔ بحیثیت اسکرپٹ نگار ان کو ۱۹۵۴ء میں سہراب مودی کے ہدایت میں بننے والی فلم 'مرزا غالب' سے شہرت ملی۔ اس کے اگلے ہی سال بیدی نے بمل رائے کی 'دیوداس' لکھی۔ اس کے بعد تو بیدی کا ستارا آسمان پر چمکنے لگا۔ دیوداس فلم لکھنے کے دوران بیدی کی ملاقات بمل رائے کے معرفت رشکیش مکھرجی سے ہوئی۔ اور جب رشی کیش مکھرجی نے اپنی فلم بنانے کی سوچی۔ تو انہوں نے مسافر (۱۹۵۷) کی اسکرپٹ بیدی سے ہی لکھوائی۔ اس فلم میں دلیپ کمار نے اداکاری کی تھی جس کا انہوں نے کوئی معاوضہ نہیں لیا۔ اس کے بعد راجندر سنگھ بیدی نے رشی کیش مکھرجی کے لیے انورادھا (۱۹۸۰) انوپما (۱۹۶۶) ستیہ کام (۱۹۶۹) ابھیمان

(۱۹۷۳) پھر کب ملوگی (۱۹۷۴) وغیرہ جیسی کامیاب فلمیں لکھیں۔ ہدایت کار سکھونت دھنڈا نے ۱۹۸۶ء میں راجندر سنگھ بیدی کے افسانے ایک چادر میلی سی پر ایک فلم تھی اسی نام سے۔

اس سے متعلق انسائیکلو پیڈیا آف انڈین سینما میں لکھا ہوا ہے۔

Director born in Sialkot Dist. (now Pakistan) Major short story writer in urdu, seen with Krishan chander and sadat Hasan, Manto as constituting a new radical literary generation in the context of ww2, Independence who introduced khari boli style of common man's prose into the courtly idiom prevalent in urdu literature. Focused on enperience of being a cultural and political refuge (e.g. garam coat, which he adapted to the screen in 1955) and peasant life (Ek chadar Maili si, his novel filmed by Sukhwant Dhadda with Bedi script in 1986). Opposed notion of creature spontaneity associated with krishan chander and Manto, Strongly asseting craft man ship, (Bedi, 1989). Stories often overlay the every day with reference to the mythological (e.g. Grahan, 1972). Entered film as scenarist and dialogue writer in late 40's working with sohrab Modi (mirza ghalib, 1954), Bimal Roy (Devdas, 1955; Madhumati, 1958) and Hrishikesh Mukherjee (Anuradha, 1960; Memdiri 1961; Anupama, 1966). Prolific scenario and dialogue writer, including Raj Khosla's Milap (1955) and Bambai ka Babu (1960) Nitin Bose's Ab Dilli Door Nahin (1957). -----Briefly director of radio station Jammu and Kashmir Broadcasting Service. Directorial debut in 1970 in the contet of new Inidan Cinema. His son, Narendra Bedi, had debuted as a director one year earlier. (۱۶۶)

راجندر سنگھ بیدی کا شمار ہندوستانی سینما میں اول درجے کے اسکرپٹ نگاروں میں ہوتا ہے۔ بیدی نے سماجی لحاظ سے معیاری فلمیں لکھیں۔ ہندوستان کے بڑے ہدایت کاروں کے ساتھ کام کرنے والے اسکرپٹ نگار راجندر سنگھ بیدی کو فلم کے ناظرین مرزا غالب اور ستیہ کام کے لئے کبھی فراموش نہیں کرسکتی ہے۔ بیدی انھیں دو فلموں کے ذریعے ہندوستانی سینما کی تاریخ میں ایک اہم مقام حاصل کرنے میں کامیاب ہوگئے۔

بیدی کی معروف فلمیں یہ ہیں:

● اک چادر میلی سی۔۱۹۸۶

ہدایت کار: سکھونت ڈھڈھا

اسکرپٹ نگار: راجندر سنگھ بیدی، مدن جوشی، ماکھن سنگھ، پھنی مجومدار

کیمرہ: شاذی این کرون

ایڈیٹر: سبھاش سہگل

● امانت۔۱۹۷۷

ہدایت کار: اے بھیم سنگھ

اسکرپٹ نگار: راجندر سنگھ بیدی، زیڈ حسین

کیمرہ: دھرم چوپڑا

ایڈیٹر: شیواجی اودھت

● پھر کب ملوگی۔۱۹۷۴

ہدایت کار: رشی کیش مکھرجی

اسکرپٹ نگار: راجندر سنگھ بیدی، بمل دتہ، ڈی. این. مکھرجی، برین ترپاٹھی

کیمرہ: جیونت پٹھارے

● ابھیمان۔۱۹۷۳

ہدایت کار: رشی کیش مکھرجی

اسکرپٹ نگار: راجندر سنگھ بیدی، برین ترپاٹھی، بریش چٹرجی، رشی کیش مکھرجی، موہنی این سپی، عبند وگھوش

کیمرہ: جیونت پٹھارے

ایڈیٹر: داس دھئی ماڈے

● دستک۔۱۹۷۰

ہدایت کار: راجندر سنگھ بیدی

اسکرپٹ نگار: راجندر سنگھ بیدی

کیمرہ: کمل بوس

● ستیہ کام۔۱۹۶۹

ہدایت کار: رشی کیش مکھرجی

اسکرپٹ نگار: راجندر سنگھ بیدی، بمل دتہ، نارائن، سنیال

کیمرہ: جیونت پٹھارے

ایڈیٹر: داس دھئی ماڈے

● میرے ہمدم میرے دوست۔۱۹۶۸

ہدایت کار: امر کمار

اسکرپٹ نگار: راجندر سنگھ بیدی، امر کمار، نرالا کماری

کیمرہ: کے ویکنٹھ

ایڈیٹر: رشی کیش مکھرجی

- بہاروں کے سپنے۔۱۹۶۸

ہدایت کار: ناصر حسین

اسکرپٹ نگار: راجندر سنگھ بیدی، ناصر حسین

کیمرہ: جل مستری

ایڈیٹر: بابولا ونڈے

- انوپما۔۱۹۶۶

ہدایت کار: رشی کیش مکھرجی

اسکرپٹ نگار: راجندر سنگھ بیدی، بمل دتہ، ڈی۔این مکھرجی، رشی کیش مکھرجی، برین ترپاٹھی

کیمرہ: جیونت پٹھارے

ایڈیٹر: داس دھائی ماڈے

- میرے صنم۔۱۹۶۵

ہدایت کار: امر کمار

اسکرپٹ نگار: راجندر سنگھ بیدی، نریندر بیدی

کیمرہ: کے ویکنٹھ

ایڈیٹر: ایم۔ایس۔شندے

- دوج کا چاند۔۱۹۶۴

ہدایت کار: نتن بوس

اسکرپٹ نگار: راجندر سنگھ بیدی

- آس کا پنچھی۔۱۹۶۱

ہدایت کار: موہن کمار

اسکرپٹ نگار: راجندر سنگھ بیدی، موہن کمار

کیمرہ: وی بابا صاحب

ایڈیٹر: پرتاپ دوے

- بمبئی کا بابو۔۱۹۶۰

ہدایت کار: راج کھوسلا

اسکرپٹ نگار: راجندر سنگھ بیدی

● انورادھا۔۱۹۶۰

ہدایت کار: رشی کیش مکھر جی

اسکرپٹ نگار: راجندر سنگھ بیدی، ڈی. این. مکھر جی، سچن بھومک، سلل چودھری

کیمرہ: جیونت پٹھارے

ایڈیٹر: داس دھئی ماڑے

● مدھومتی۔۱۹۵۸

ہدایت کار: بمل رائے

اسکرپٹ نگار: راجندر سنگھ بیدی، رتوک گھٹک

کیمرہ: دلیپ گپتا

ایڈیٹر: رشی کیش مکھر جی

● مسافر۔۱۹۵۷

ہدایت کار: رشی کیش مکھر جی

اسکرپٹ نگار: راجندر سنگھ بیدی، رتوک گھٹک، رشی کیش مکھر جی

کیمرہ: کمل بوس

ایڈیٹر: داس دھائی ماڑے

● اب دلی دور نہیں۔۱۹۵۷

ہدایت کار: امر کمار

اسکرپٹ نگار: راجندر سنگھ بیدی، محافظ حیدر، اختر مرزا

کیمرہ: جیونت پٹھارے

ایڈیٹر: جی. جی. مئیکر

● بسنت بہار۔۱۹۵۶

ہدایت کار: راجہ نوا تھے

اسکرپٹ نگار: راجندر سنگھ بیدی، تا۔را۔سو۔

کیمرہ: ایم راجہ رام

ایڈیٹر: پی. ایس. کوچیکر

● دیوداس۔۱۹۵۵

ہدایت کار: بمل رائے

اسکرپٹ نگار: راجندر سنگھ بیدی، سرت چندر چٹر جی، نبند وگھوش

کیمرہ: کمل بوس

● ملاپ۔۱۹۵۵

ہدایت کار: راج کھوسلا

اسکرپٹ نگار: راجندر سنگھ بیدی

● مرزا غالب۔۱۹۵۴

ہدایت کار: سہراب مودی

اسکرپٹ نگار: راجندر سنگھ بیدی، منٹو، جے. کے بندا

کیمرہ: اے اودھوت

ایڈیٹر: بی بالا چندر

● ریل کا ڈبہ۔۱۹۵۳

ہدایت کار: پریم نارائن اروڑا

اسکرپٹ نگار: راجندر سنگھ بیدی، کے. ایم. ملتانی، پنڈت دھر

کیمرہ: ای اودھت

ایڈیٹر: ایس. پی. کھوت

● داغ۔۱۹۵۲

ہدایت کار: امیا چکرورتی

اسکرپٹ نگار: راجندر سنگھ بیدی، امیا چکرورتی، راجندر شنکر

کیمرہ: وی بابا صاحب

ایڈیٹر: بی. بی. جوشی

حمید دت: (۱۹۵۳-۱۹۵۴) حمید دت ہندوستانی سینما میں بحیثیت اسکرپٹ نگار جانے جاتے ہیں۔ دت نے ۱۹۵۳ء میں ہدایت کار نندلال جسونت لال کے لیے امتیاز علی تاج کے ڈرامے سے متاثر ہو کر 'انارکلی' نام سے فلم تحریر کی۔ اس کے بعد حمید دت نے ہدایت کار نندلال جسونت لال کے لئے ۱۹۵۴ء میں 'ناگن' فلم لکھی۔ ہندوستانی سینما میں یوں تو سانپوں کو کئی فلموں میں دکھایا گیا ہے لیکن سانپ کو مرکز میں رکھ کر لکھی گئی یہ پہلی فلم تھی۔ جس کے ایک خاص موسیقی میں فلمی دنیا میں ہنگامہ برپا کر دیا تھا۔ ناگن کے بعد بھی ہندوستانی سینما میں سانپوں کو مرکز میں رکھ کر فلمیں بنیں لیکن اس فلم سے آگے کوئی بھی نہ جا سکی۔

دت کی بہترین فلمیں مندرجہ ذیل میں پیش کی گئی ہیں:

● ناگن۔۱۹۵۴

ہدایت کار: نندلال جسونت لال

اسکرپٹ نگار: حمید دت، بجوائے بھٹاچاریہ، راجندر کرشن، راکھن

کیمرہ: پالی مستری

ایڈیٹر: بابولا وانڈے

● انارکلی۔۱۹۵۳

ہدایت کار: نندلال جسونت لال

اسکرپٹ نگار: حمید دت، ناصر حسین، رمیش سیگل

ایڈیٹر: بابولا وانڈے

پھنی مجومدار: (۱۹۵۴۔۱۹۸۶) پھنی مجومدار ۲۸/دسمبر ۱۹۱۱ء کو فرید پور، ایسٹ بنگال میں پیدا ہوئے۔ فلمی دنیا میں بحیثیت ہدایت کار اور اسکرپٹ نگار ایک الگ مقام رکھتے ہیں۔ مجومدار کی پہلی مشہور فلم بادباں (۱۹۵۴) تھی۔ اس فلم کے ہدایت کار بھی پھنی مجومدار ہی تھے۔ اس کے بعد انہوں نے کاجل (۱۹۶۵) اونچے لوگ (۱۹۶۵) ایک چادر میلی سی (۱۹۸۶) جیسی کامیاب فلمیں تخلیق کیں۔ پھنی مجومدار ۱۶/مئی ۱۹۹۴ء کو اس دنیا سے رخصت ہوگئے۔

مجومدار کی مقبول فلمیں یہ ہیں:

● بادباں۔۱۹۵۴

ہدایت کار: فنی مجندار

اسکرپٹ نگار: فنی مجندار، نبند وگھوش، شکتی سامنت

کیمرہ: روکیو۔ایم لائیٹن

● کاجل۔۱۹۶۵

● اونچے لوگ۔۱۹۶۵

ہدایت کار: پھنی مجومدار

اسکرپٹ نگار: پھنی مجومدار، ارجن دیو رشک، کے بالا چندر

کیمرہ: کمل گھوش

ایڈیٹر: ایم۔بی۔راجن

● بدلتے رشتے۔۱۹۷۸

ہدایت کار: رگھوناتھ جھلانی

اسکرپٹ نگار: پھنی مجومدار، مدن جوشی، مہندر سرل

کیمرہ: پروین بھٹ

ایڈیٹر: بی پرساد

● اک چادر میلی سی۔۱۹۸۶

ہدایت کار: شکھونت ڈھڈا

اسکرپٹ نگار: پھنی مجومدار، ماکھن سنگھل، راجندر سنگھ بیدی، مدن جوشی

کیمرہ: شازی این ترون

ایڈیٹر: سبھاش سہگل

راجندر کرشن: (۱۹۵۴-۱۹۸۶) ۷رفروری ۱۹۱۹ء کو شملہ، ہماچل پر دیش انڈیا میں پیدا ہوئے۔ بحیثیت شاعر اور فلمی دنیا میں، اسکرپٹ نگار اور گیت کار کے روپ میں جانے جاتے ہیں۔ کرشن نے اپنی پہلی مقبول فلم ۱۹۵۴ء میں ناگن نام سے لکھی۔ اس کے بعد انہوں نے ''بندیا'' (۱۹۶۰) پریم پتر (۱۹۶۲) پوجا کے پھول (۱۹۶۴) ایک شری ماں ایک شری متی (۱۹۶۹) بونگا پنڈت (۱۹۷۵) جیسی بہترین فلمیں لکھیں۔ اس کے علاوہ انہوں نے بامبے ٹو گوا (۱۹۷۲) لکھی۔ یہ ایک الگ طرح کی فلم تھی۔ جس میں ایک بس میں سواری کے طور پر الگ الگ طرح سے جڑے ہوئے لوگ سوار ہوتے ہیں اور سب کی مختلف کہانی ہے۔ اس فلم نے بڑی کامیابی حاصل کی۔ اس کے بعد ۱۹۶۸ء میں 'پڑوسن' نام کی فلم تحریر کی۔ اس فلم کو انڈیا کا کامیڈی کلاسک کہا جاتا ہے۔ اس کو کامیڈی فلموں کے زمرے میں سرفہرست رکھا جاتا ہے۔ راجندر کرشن نے تقریباً ۶۳ فلموں میں اسکرپٹ اور گیت لکھے۔ راجندر کرشن ۱۹۸۸ میں ممبئی میں انتقال ہو گیا۔

اس سے متعلق نند کشور و کرم کا پیراگراف مندرجہ ذیل میں پیش کیا جارہا ہے۔

> ''شاعر، گیت کار، اسکرپٹ رائٹر، مکالمہ نویس راجندر کرشن فلمی دنیا میں وارد ہونے سے پہلے 'شعلہ' تخلص کرتے تھے۔ وہ ۶رجون ۱۹۱۹ کو شملہ میں پیدا ہوئے جہاں ان کے والد ضلع گجرات (پاکستان) سے آ کر آباد ہوئے تھے۔ کچھ مدت میونسپل آفس شملہ میں کلرک رہے سب سے پہلے ۱۹۷۴ میں فلم زنجیر کے گیت اور 'جنتا' کی اسکرین رائٹنگ کی مگر انھیں شہرت موتی لال اور ثریا کی فلم آج کی رات (۱۹۴۸) کے گیت، اسکرپٹ لکھنے سے ملی۔ انہوں نے لگ بھگ ایک سو فلموں کے گیت اسکرپٹ مکالمے لکھے۔'' (۱۶۷)

اس طرح سے راجندر کرشن کے بارے میں کہا جا سکتا ہے کہ انہوں نے اپنی اسکرپٹ سے ہندوستانی سینما کو مالا مال کر دیا ہے۔ اپنے دور کی اچھی فلمیں لکھنے والے راجندر کرشن ہندوستانی سینما کے معیاری اسکرپٹ نگاروں میں گنے جائیں گے۔

راجندر کرشن کی معیاری فلمیں یہ ہیں:

- کھیل محبت کا۔ ۱۹۸۶

ہدایت کار: ستیش دگل

اسکرپٹ نگار: راجندر کرشن، سی. ایل. کاوش

کیمرہ: شرد کدوے

ایڈیٹر: شیام راسے

- بونگا پنڈت۔ ۱۹۷۵

ہدایت کار: پریاگ راج

اسکرپٹ نگار: راجندر کرشن، پریاگ راج

کیمرہ: شرد کدوے

ایڈیٹر: کملاکر کارکھانس

● مالک۔۱۹۷۲

ہدایت کار: اے بھیم سنگھ

اسکرپٹ نگار: راجندر کرشن، ایم بالامروگن، این. ایس. بیدی

کیمرہ: جی بالا کرشنا

ایڈیٹر: اے پال درئی سنگھم

● شہزادہ۔۱۹۷۲

ہدایت کار: کے شنکر

اسکرپٹ نگار: راجندر کرشن، آر ڈی دھرم راج، آر. کے. رنگا رنگ

کیمرہ: شرد کدوے

ایڈیٹر: کے شنکر

● بامبے ٹو گوا۔۱۹۷۲

ہدایت کار: ایس راماناتھن

اسکرپٹ نگار: راجندر کرشن، اوسی لئی سوماناتھن

کیمرہ: جل مستری

ایڈیٹر: اے پال درئی سنگھم

● ڈولی۔۱۹۶۹

ہدایت کار: ادرتھی سبّا راؤ

اسکرپٹ نگار: راجندر کرشن، ادورتھی سبّا راؤ، سوم ہا کسر

کیمرہ: رائے پی. ایل.

● سچائی۔۱۹۶۹

ہدایت کار: کے شنکر

اسکرپٹ نگار: راجندر کرشن، کے شنکر، مدھورئی تھری مانم

کیمرہ: سدھیر مجومدار

ایڈیٹر: کے سنکنی

● اک شریمان اک شریمتی۔۱۹۶۹

ہدایت کار: بھپی سونی

اسکرپٹ نگار: راجندر کرشن، سچن بھومک

کیمرہ: تارودتہ

ایڈیٹر: ایم. ایس. شندے

● پیار کا سپنا۔۱۹۶۹

ہدایت کار: رشی کیش مکھر جی

اسکرپٹ نگار: راجندر کرشن، برین ترپاٹھی، ہری جتسی، ایس. کے. پر بھاکر

کیمرہ: جیونت پٹھارے

ایڈیٹر: داس دھئی ماڈے

● پڑوسن۔۱۹۶۸

ہدایت کار: راجندر کرشن

اسکرپٹ نگار: راجندر کرشن

کیمرہ: کے. ایچ. کپاڈیہ

ایڈیٹر: ڈی. این. پائی

● سادھواور شیطان۔۱۹۶۸

ہدایت کار: اے بھیم سنگھ

اسکرپٹ نگار: راجندر کرشن، اے بھیم سنگھ، یوسی لئی سومناتھن

کیمرہ: جی. وٹل راؤ

ایڈیٹر: اے پال درئی سنگھم

● خاندان۔۱۹۶۵

ہدایت کار: اے بھیم سنگھ

اسکرپٹ نگار: راجندر کرشن، این. ایس. بیدی، اے بھیم سنگھ، ایم. ایس. سلئی ملئی

کیمرہ: وی. باباصاحب

ایڈیٹر: اے۔ پال درئی سنگھم

● پوجا کے پھول۔۱۹۶۴

ہدایت کار: اے۔ بھیم سنگھ

اسکرپٹ نگار: راجندر کرشن، کے. ایس. گوپال کرشن

کیمرہ: جی. وٹل راؤ

ایڈیٹر: اے. پال درئی سنگھم

● بلف ماسٹر۔۱۹۶۳

ہدایت کار: منموہن دیسائی

اسکرپٹ نگار: راجندر کرشن، مدھوسدن کلکیر، منموہن دیسائی

کیمرہ: این. ستین

ایڈیٹر: کملاکر کارکھانس

● من موجی۔۱۹۶۲

ہدایت کار: آر کرشنن

اسکرپٹ نگار: راجندر کرشن، مدھوسدن راؤڈی، ناراسارا جوڈی. وی، سوم ہاکسر

کیمرہ: ایس. مروتھی راؤ

ایڈیٹر: ایس. پنجابی

● پریم پتر۔۱۹۶۲

ہدایت کار: بمل رائے

اسکرپٹ نگار: راجندر کرشن، دیبابراتا سین گپتا، نتن بھٹاچاریہ، پال مہندر، سلیل چودھری

کیمرہ: دلیپ گپتا

ایڈیٹر: امت بوس

● نذرانہ۔۱۹۶۱

ہدایت کار: سی. وی. سری دھر

اسکرپٹ نگار: راجندر کرشن، سوم ہاکسر، سی. وی. سریدھر

کیمرہ: اے ونسنٹ

ایڈیٹر: این. ایم شنکر

● چھایہ۔۱۹۶۱

ہدایت کار: رشی کیش مکھرجی

اسکرپٹ نگار: راجندر کرشن، سچن بھومک، ڈی. این. مکھرجی

کیمرہ: جیونت پٹھارے

ایڈیٹر: آر. جی. گوپ

● ماں باپ۔۱۹۶۰

ہدایت کار: وی. این. بیاس

اسکرپٹ نگار: راجندر کرشن، موہن لال جی دوے، پرمانند

کیمرہ: وپن گجر

ایڈیٹر: پرتاپ دوے

● بندیا۔۱۹۶۰

ہدایت کار: آر. کرشنن

اسکرپٹ نگار: راجندر کرشن، کے. ایس. گوپال کرشنن

کیمرہ: ایس. مروتھی راؤ

ایڈیٹر: ایس. پنجابی

● ناگن۔۱۹۵۴

ہدایت کار: نندلال، جسونت لال

اسکرپٹ نگار: راجندر کرشن، بی. جوائے بھٹاچاریہ، حمید دت، ریکھن

کیمرہ: فالی مستری

ایڈیٹر: بابولا وانڈے

ابرار علوی: (۱۹۵۴-۱۹۹۵) ابرار علوی گرودت کے عزیز دوستوں میں سے ہیں۔ یہ دوستی تا عمر چلی۔ ابرار علوی کے فلمی دنیا میں آنے سے پہلے گرودت فلموں میں آچکے تھے لیکن ان کو کامیابی کا انتظار تھا۔ اس کے بعد جب ابرار علوی بھی فلموں میں لکھنے کے خواہش مند ہوئے تو گرودت نے انھیں اپنی فلم آر پار (۱۹۵۴) لکھنے کو کہا۔ یہ فلم بھی دونوں کے لیے کامیابی کے دروازے کھول نہ سکی۔ اس کے بعد ابرار علوی نے تھوڑا وقت لے کر ۱۹۵۷ء میں ایک فلم تحریر کی 'پیاسہ' اس کے بھی ہدایت کار گرودت ہی تھے۔ اس فلم نے دونوں کو بلندی پر پہنچا دیا اس کے بعد گرودت کے لئے ہی کاغذ کے پھول (۱۹۵۹) اور اپنے لئے صاحب بیوی اور غلام (۱۹۶۲) لکھی یہ تینوں ہی فلمیں ہندوستانی سینما کی تاریخ میں سنگ میل کی حیثیت رکھتی ہیں۔ اس کے بعد نہ تو ابرار علوی اس سے کامیاب فلم تحریر کر پائے اور نہ گرودت کسی فلم میں یہ کارنامہ انجام دے سکے۔ ابرار علوی نے آخری فلم ہدایت کار پریم لالوانی کے لئے ۱۹۹۵ء میں 'گڈو' لکھی تھی۔

● گڈو۔۱۹۹۵

ہدایت کار: پریم لالوانی

اسکرپٹ نگار: ابرار علوی، پریم لالوانی

کیمرہ: وی درگا پرساد

ایڈیٹر: موہن کول

● قسم سہاگ کی۔۱۹۸۹

ہدایت کار: موہن سیگل

اسکرپٹ نگار: ابرار علوی

کیمرہ: بلدیو سنگھ

● پتھر دل۔۱۹۸۵

ہدایت کار: سرندر موہن

اسکرپٹ نگار: ابرار علوی، فاروق قیصر، شریمتی ودھیا کوشک

کیمرہ: پشپال دتہ

ایڈیٹر: گووند دال وادی

● بیوی او بیوی۔۱۹۸۱

ہدایت کار: راہل رویل

اسکرپٹ نگار: ابرار علوی، پر بھا کر تمہنے، روندر دیپک

کیمرہ: تارودت

ایڈیٹر: شنکر کھردے

● خدا قسم۔۱۹۸۱

ہدایت کار: لیکھ ٹنڈن

اسکرپٹ نگار: ابرار علوی، لیکھ ٹنڈن

کیمرہ: جہانگیر چودھری

ایڈیٹر: پر بھا کر سوپارے

● ہمارے تمہارے۔۱۹۷۹

ہدایت کار: اومیش مہرا

اسکرپٹ نگار: ابرار علوی، شیام مہرا

کیمرہ: اشوک مہتا

ایڈیٹر: پران مہرا

● لیلا مجنوں۔۱۹۷۶

ہدایت کار: ہرنام سنگھ رویل

اسکرپٹ نگار: ابرار علوی، محافظ حیدر، انجانا رویل، ہرنام سنگھ رویل

کیمرہ: جی سنگھ

ایڈیٹر: شیام راجپوت

● سب سے بڑا روپیا۔۱۹۷۶

ہدایت کار: ایس راماناتھن

اسکرپٹ نگار: ابرار علوی، بابولال یادو

کیمرہ: انور سراج

ایڈیٹر:اے پال درئی سنگھم

● بیراگ۔۱۹۷۶

ہدایت کار: آست سین

اسکرپٹ نگار:ابرار علوی،ڈاکٹر راہی معصوم رضا،ایس خلیل

کیمرہ:کمل بوس

ایڈیٹر:ترون دتہ

● منورنجن۔۱۹۷۴

ہدایت کار:شمی کپور

اسکرپٹ نگار:ابرار علوی

کیمرہ:دوارکا دویچا

ایڈیٹر:پران مہرا

● ساتھی۔۱۹۶۸

ہدایت کار:سی.وی.سری دھر

اسکرپٹ نگار:ابرار علوی،راج بلدیوراج

کیمرہ:مارکس بار تلے

ایڈیٹر:این.ایم.شنکر

● سنگھرش۔۱۹۶۸

ہدایت کار:ہرنام سنگھ رویل

اسکرپٹ نگار:ابرار علوی،انجانہ رویل،مہاشویتا دیوی،سمپورن سنگھ گلزار

کیمرہ:آر.ڈی.ماتھر

● چھوٹی سی ملاقات۔۱۹۶۷

ہدایت کار:الوسرکار

اسکرپٹ نگار:ابرار علوی،الوسرکار،آشاپرنا دیوی

کیمرہ:کنئی دے

ایڈیٹر:وی.کے.نایک

● بہاریں پھر بھی آئیں گی۔۱۹۶۶

ہدایت کار:شاہد لطیف

اسکرپٹ نگار:ابرار علوی

کیمرہ: کے. جی. پربھاکر

ایڈیٹر: وائی. جی. چوہان

● سورج۔۱۹۶۶

ہدایت کار: ٹی پرکاش راؤ

اسکرپٹ نگار: ابرار علوی، جاوراین سیتارمن

کیمرہ: وی کے مورتھی

ایڈیٹر: این. ایم شنکر

● صاحب بیوی اور غلام۔۱۹۶۲

ہدایت کار: ابرار علوی

اسکرپٹ نگار: ابرار علوی، بمل مترا

کیمرہ: وی. کے. مرتھی

ایڈیٹر: وائی. جی. چوہان

● پروفیسر۔۱۹۶۲

ہدایت کار: لیکھ ٹنڈن

اسکرپٹ نگار: ابرار علوی، ششی بھوشن

کیمرہ: دوارکا دیویچا

ایڈیٹر: پران مہرا

● کاغذ کے پھول۔۱۹۵۹

ہدایت کار: گرودت

اسکرپٹ نگار: ابرار علوی

کیمرہ: وی. کے. مرتھی

ایڈیٹر: وائی. جی. چوہان

● پیاسا۔۱۹۵۷

ہدایت کار: گرودت

اسکرپٹ نگار: ابرار علوی

کیمرہ: وی. کے. مرتھی

ایڈیٹر: وائی. جی. چوہان

● آر پار۔۱۹۵۴

ہدایت کار: گرو دت

اسکرپٹ نگار: ابرار علوی، بمبند وگھوش

کیمرہ: وی کے مرتھی

ایڈیٹر: وائی جی چوہان

وراجندر گوڑ: (۱۹۵۳-۱۹۷۹) گوڑ ہندوستانی سینما کے کامیاب اسکرپٹ نگاروں میں شمار ہوتے ہیں گوڑ کی پہلی مقبول فلم ۱۹۵۳ء میں ہدایت کار بمل رائے کے ہدایت میں بنی فلم 'پرینیتا' تھی۔ گوڑ نے شکتی سامنت (ہدایت کار) کے لیے چینا تاؤں (۱۹۶۲)، ساون کی گھٹا (۱۹۶۶)، کٹی پتنگ (۱۹۷۰) دگریٹ گمبلر (۱۹۷۹) جیسی کامیاب فلمیں لکھیں۔ اس کے علاوہ انکھیوں کے جھروکے سے (۱۹۷۸) سرسوتی چندرا (۱۹۶۸) پیار کا ساگر (۱۹۶۱) جیسی فلمیں بھی گوڑ کے ہی کھاتے میں آتی ہیں۔ گوڑ کا فلمی زندگی بطور اسکرپٹ رائٹر تقریباً ۲۵ سالوں پر مشتمل ہے۔ جس میں انہوں نے بحثیت اسکرپٹ نگار بے حد اہم کام انجام دیا ہے۔ جس کو فلمی دنیا کبھی فراموش نہیں کرسکتی ہے۔

گوڑ کی بہترین فلمیں مندرجہ ذیل میں پیش کی گئی ہیں:

- دی گریٹ گمبلر۔۱۹۷۹

ہدایت کار: شکتی سامنت

اسکرپٹ نگار: وراجندر گور، رنجن بوس، سی جے پاوری، شکتی سامنت، این ٹونس، ساماراکس، وکرمادتیہ

کیمرہ: الوک داس گپتا

ایڈیٹر: آر. پی. بپت

- انکھیوں کے جھروکے سے۔۱۹۷۸

ہدایت کار: ہیرے ناگ

اسکرپٹ نگار: وراجندر گوڑ، ہیرے ناگ، مدھوسدن کلیکر

کیمرہ: انل مترا

ایڈیٹر: مختار احمد

- دلہن وہی جو پیا من بھائے۔۱۹۷۷

ہدایت کار: لیکھ ٹنڈن

اسکرپٹ نگار: وراجندر گوڑ، لیکھ ٹنڈن، مدھوسدن کلیکر

کیمرہ: ونود پردھان

- وارنٹ۔۱۹۷۵

ہدایت کار: پرمود چکرورتی

اسکرپٹ نگار: وراجندر گوڑ، سچن بھومک، سنہا گورو

کیمرہ: وی. کے. مرتھی

ایڈیٹر: نریندرا روڑا

● ریشم کی ڈوری۔۱۹۷۴

ہدایت کار: آتمارام

اسکرپٹ نگار: وراجندر گوڑ، رنجن بوس

کیمرہ: جی کے پربھاکر

ایڈیٹر: وائی. جی. چوہان

● تری مرتی۔۱۹۷۴

ہدایت کار: راجندر بھاٹیہ

اسکرپٹ نگار: وراجندر گوڑ، جوتی سوروپ، کے. بی. کٹارا تارا، ایس خلیل

کیمرہ: کرشن سیگل

ایڈیٹر: نندکمار

● جنگل میں منگل۔۱۹۷۲

ہدایت کار: راجندر بھاٹیا

اسکرپٹ نگار: وراجندر گوڑ، کے. بی. پٹارا کارا، موہن کوٹیا، ایس خلیل

کیمرہ: کے. ایچ. کپاڈیہ

ایڈیٹر: نندکمار

● شرمیلی۔۱۹۷۱

ہدایت کار: سمیر گانگولی

اسکرپٹ نگار: وراجندر گوڑ، گلشن نندا، جے. کے. نندا

کیمرہ: این. وی. سرینواس

ایڈیٹر: وی. کے. نایک

● کٹی پتنگ۔۱۹۷۰

ہدایت کار: شکتی سامنت

اسکرپٹ نگار: وراجندر گور، گلشن نندا

کیمرہ: وی. گوپی کرشنا

ایڈیٹر: گووندڈالواڈی

● سرسوتی چندرا۔۱۹۶۸

ہدایت کار: گوبندسریا

اسکرپٹ نگار: وراجندر گوڑ، گووردھن رام ترپاٹھی، آر بھٹنا گر، ایس.علی رضا

کیمرہ: نریمن اے.ایرانی

ایڈیٹر: جی.جی.مئیکر

● ساون کی گھٹا۔۱۹٦٦

ہدایت کار: شکتی ساونت

اسکرپٹ نگار: وارجندرا گوڑ، گلشن نندا

کیمرہ: وی.گوپی کرشنا

ایڈیٹر: گووندڈالواڈی

● تین دیویاں۔۱۹٦۵

ہدایت کار: امرجیت

اسکرپٹ نگار: وراجندر گوڑ، سداشیو برہامن

کیمرہ: پرتاپ سنہا

ایڈیٹر: پران مہرا

● چائنا ٹاؤن۔۱۹٦۲

ہدایت کار: شکتی سامنت

اسکرپٹ نگار: وراجندر گوڑ، رنجن بوس، سلل سین گپتا

کیمرہ: دوارکا دیویچا

ایڈیٹر: دھرم ویر

● جھمرو۔۱۹٦۱

ہدایت کار: شنکر مکھرجی

اسکرپٹ نگار: وراجندر گوڑ، کشور کمار، مدھوسدن کلیکر، سوتنتر پرکاش

کیمرہ: کے ایچ کپاڈیہ

ایڈیٹر: بی ایس گلاڈ

● پاسپورٹ۔۱۹٦۱

ہدایت کار: پرمود چکرورتی

اسکرپٹ نگار: وراجندر گوڑ، نبند وگھوش

کیمرہ: جے.ایچ.کپاڈیہ

ایڈیٹر: دھرم ویر

● پریتا۔۱۹۵۳

ہدایت کار: بمل رائے

اسکرپٹ نگار: وراجندر گوڑ، مونی بھٹاچاریہ، سرت چندر چٹرجی، کمل چودھری، نبند وگھوش، بمل رائے، آست سین

کیمرہ: کمل بوس

ایڈیٹر: رشی کیش مکھرجی

کیفی اعظمی: (۱۹۵٦-۱۹۷٦) کیفی اعظمی کا تعلق ہندوستان کے اعظم گڑھ اتر پردیش سے ہے۔ وہ یہاں ۱۴ر جنوری ۱۹۱۹ کو پیدا ہوئے تھے۔ اعظمی نے فلموں میں بحیثیت اداکار، گیت کار اور اسکرپٹ نگار کام کیا ہے۔ اعظمی کی فلمی زندگی کی شروعات بحیثیت گیت کار شاہد لطیف کی فلم بزدل (۱۹۵۲) سے ہوئی۔ کیفی کا بڑا کارنامہ چیتن آنند کی فلم 'ہیرارانجھا' (۱۹۷۰) کے تمام مکالمے کو شاعری میں لکھنے کا ہے۔ ہندوستانی سینما کی پانچ میں اس کو بڑے کارنامے کے طور پر شمار کیا جاتا ہے۔ اس کے علاوہ ایم۔ ایس۔ ستھیو کی فلم 'گرم ہوا' کی اسکرپٹ نگاری اور گیت سے بھی کیفی کو کافی شہرت ملی۔ کیفی اعظمی نے ۱۹۷٦ء میں شیام بینگل کے ہدایت کاری میں بنی فلم 'منتھن' کے بھی مکالمے لکھے۔ کیفی اعظمی کا انتقال ۱۰ر مئی ۲۰۰۲ء کو ۸۳ سال کی عمر میں ہوا۔

اس سے متعلق انسائیکلوپیڈیا آف انڈین سینما کا ایک پیراگراف ملاحظہ فرمائیں:

Film lyricist and scenarist born in Azamgarh as Akhtar Husain Rizvi. Urdu poet in the tradition of Josh Malihabadi and Faiz Ahmed Faiz (1911-84) Abandoned his studies of Persian and urdu during the 1942 Quit India agitations and shortly there after became a full time Marxist ativist. Went to Bombay (1945) and was for a while a trade union worker, closely involved with the PWA in Bombay. Published there Anthologies of poetry (Akhiri shab, Jhankar and Awara Sajde) early work as story writer for Nanubhai Vakils films (yahudi ki beti, 1956, Parvin, 1957; Miss Punjab Mail, 1958, Id ka chand, 1964) wrote lyrics for numerous films most notably for guru Datt's kaagaz ke phol (1959) chetan Anand's national war movie Haqeeqat (1964) and kamal Amrohi's Pakeezah (1971) Established formidable Reputation as perhaps the most charismatic writer in films, following the acclaim for his script, dialogue and lyrics for M.S. Sathvu garam Hawa (1973) based on Ismat chughtai's story. Also wrote dialogues for sathyu's kanneshwara Rama (197). Other Contributions include dialogues for Benegal Manthan (1976), lyrics for Hrishikesh Mukherjee's Bawarch (1972) and for kamal

Amrohi's Razia Sultan (1983) Planved a memorable role as the old man in Naseem (1995) saeed Akhtar Mirza's Poignant feature around the destruction of the Babri Masjid in 1992 . Raman Kumar made documentary Kaifi Azmi (1979). (١٦٨)

ان نکات کی روشنی میں کہا جاسکتا ہے کہ کیفی اعظمی ہندوستانی سینما کے ان چنندہ اسکرپٹ نگاروں میں ہیں جنہوں نے بہت کم کام کیا۔لیکن اپنا نام بڑا کر گئے۔اسکرپٹ نگار کیفی اعظمی اپنی نادر تخلیقوں کی بنا پر ہندوستانی سینما میں یاد کئے جائیں گے۔

اعظمی کی معروف فلمیں مندرجہ ذیل ہیں:

- منتھن ۔۱۹۷۶

ہدایت کار: شیام بنیگل

اسکرپٹ نگار: کیفی اعظمی، شیام بنیگل، وی.کروین، وجے تندولکر

کیمرہ: گووند نہلانی

- نینا۔۱۹۷۳

ہدایت کار: کنک مشرا

اسکرپٹ نگار: کیفی اعظمی

- گرم ہوا۔۱۹۷۳

ہدایت کار: ایم ایس ستھیو

اسکرپٹ نگار: کیفی اعظمی، شمع زیدی، عصمت چغتائی

کیمرہ: ایشان آریہ

ایڈیٹر: ایس چکراورتی

- ہیر رانجھا۔۱۹۷۰

ہدایت کار: چیتن آنند

اسکرپٹ نگار: کیفی اعظمی، چیتن آنند، وارس شاہ

کیمرہ: جل مستری

ایڈیٹر: جادوراؤ

- ہیر۔۱۹۵٦

ہدایت کار: حمید بھٹ

اسکرپٹ نگار: کیفی اعظمی، حمید بھٹ

کیمرہ: جل مستری

ایڈیٹر: بابولا وانڈے

کامل رشید: (۱۹۵۷۔۱۹۵۸) رشید کا تعلق فلمی دنیا میں بطور اسکرپٹ نگار کے ہے۔انہوں نے آئی۔ایس جوہر کے ساتھ مل کر چاندنی چوک نام کی فلم لکھی۔اس کے بعد انہوں نے بی۔آر۔چوپڑا کے لیے اختر مرزا کے ساتھ ۱۹۵۷ء میں 'نیا دور' فلم کی اسکرپٹ تحریر کی۔ یہ فلم اپنے زمانے کی بے حد کامیاب فلم تھی۔اسی سال مدر انڈیا بھی ریلیز ہوئی تھی، لیکن اس کے بعد بھی اس کی کامیابی میں کوئی فرق نہیں پڑا۔ اس فلم میں دلیپ کمار اور وجنتی مالا نے بہترین اداکاری کی تھی۔

کامل رشید کی مقبول فلمیں یہ ہیں:

● نیا دور۔۱۹۵۷

ہدایت کار: بی. آر. چوپڑا

اسکرپٹ نگار: کامل رشید، اختر مرزا

کیمرہ: ایم. این. ملہوترا

ایڈیٹر: پران مہرا

● چاندنی چوک۔۱۹۵۷

ہدایت کار: بی. آر. چوپڑا

اسکرپٹ نگار: کامل رشید، ڈی. پی. بیری، آئی. ایس. جوہر

کیمرہ: ایم. این. ملہوترا

ایڈیٹر: پران مہرا

سچن بھومک: (۱۹۵۸-۲۰۰۸) سچن بھومک ۷/جولائی ۱۹۳۰ء کو پیدا ہوئے۔فلمی دنیا میں بحیثیت ہدایت کار اور اسکرپٹ نگار جانے جاتے ہیں۔۱۹۵۸ء میں 'لاجونتی' نام کی فلم لکھی تھی۔اس فلم کی کامیابی کے ساتھ ہی بھومک فلمی دنیا میں قائم ہو گئے۔اس کے بعد آگے چل کر انہوں نے بہت ساری فلموں کی اسکرپٹ لکھے۔بنگال سے تعلق رکھنے والے اس اسکرپٹ نگار کو فلموں میں ڈرامائی عنصر پیدا کرنے میں مہارت حاصل تھی۔ان کی یہی خوبی ان کی پہچان بنی۔ڈرامائی عنصر پیدا کرنے کی صلاحیت کی بنا پر ہی ان کی فلموں کی کامیابی دوسروں سے کہیں زیادہ ہے۔سچن بھومک نے تقریباً ۵۰ سالوں تک بحیثیت اسکرپٹ رائٹر فلمی دنیا کی خدمت کی۔اس دوران انہیں نے تقریباً ۹۴ فلموں کی اسکرپٹ لکھی۔سچن بھومک ۱۲/اپریل ۲۰۱۱ کو ممبئی میں وفات کر گئے۔

اس سے متعلق گوگل کا پیراگراف ملاحظہ فرمائیں:

> **"Sachin bhowmick was an Indian hindi film writer and director writing was his main work and he wrote stories and screenplay for over 94 Films.**
>
> **He Started his writing career with the sceenplay for mohan Segal Nagris Starrer Lajwanti in 1958".** (۱۲۹)

اس سے متعلق یہ کہا جا سکتا ہے کہ سچن بھومک ہندوستانی سینما کے بڑے کمرشیل اسکرپٹ نگار تھے۔انہوں نے تقریباً ۵۰ سالوں تک اپنی ڈرامائی اسکرپٹ کی بنا پر ہندوستانی سینما کو اپنی تخلیق سے نوازا اور ناظرین کا پیار بٹورتے رہے۔انہوں نے ہندوستانی سینما کو کمرشیل کے

نئے گرامر سے نوازا جس سے آگے چل کر ہندوستانی فلم انڈسٹری بلندیوں کے مقام تک پہنچی۔

سچن بھومک کی معروف فلمیں یہ ہیں:

- یووراج۔۲۰۰۸

ہدایت کار: سبھاش گھئی

اسکرپٹ نگار: سچن بھومک، سبھاش گھئی

کیمرہ: کبیر لال

ایڈیٹر: سبھاش گھئی

- کرش۔۲۰۰۶

ہدایت کار: راکیش روشن

اسکرپٹ نگار: سچن بھومک، روبن بھٹ، ہنی ایرانی، آکاش کھورانہ، سنجے معصوم، راکیش روشن

کیمرہ: پیوش شاہ

ایڈیٹر: امتیابھ شکلا

- کسنا۔۲۰۰۵

ہدایت کار: سبھاش گھئی

اسکرپٹ نگار: سچن بھومک، فروخ دھوندی

کیمرہ: اشوک مہتا

- کوئی مل گیا۔۲۰۰۳

ہدایت کار: راکیش روشن

اسکرپٹ نگار: سچن بھومک، روبن بھٹ ہنی ایرانی، راکیش روشن، جاوید صدیقی

کیمرہ: سمیر آریہ

ایڈیٹر: سنجے برما

- کاروبار۔۲۰۰۰

ہدایت کار: راکیش روشن

اسکرپٹ نگار: سچن بھومک، روی کپور، ساگر سرحدی

کیمرہ: سمیر آریہ

ایڈیٹر: سنجے ورما

- آ اب لوٹ چلیں۔۱۹۹۹

ہدایت کار: رشی کپور

اسکرپٹ نگار: سچن بھومک، رومی جعفری، راجو سیگل

کیمرہ: سمیر آریہ

ایڈیٹر: راجیو کپور

● تال۔۱۹۹۹

ہدایت کار: سبھاش گھئی

اسکرپٹ نگار: سچن بھومک، سبھاش گھئی، جاوید صدیقی

کیمرہ: کبیر لال

ایڈیٹر: سبھاش گھئی

● قیمت۔۱۹۹۸

ہدایت کار: سمیر مالکن

اسکرپٹ نگار: سچن بھومک، مدن جوشی، سید سلطان

کیمرہ: تھومس اے زاوئیر

ایڈیٹر: سریش چترویدی

● دشمن۔۱۹۹۸

ہدایت کار: تنوجا چندرا

اسکرپٹ نگار: سچن بھومک، گریش دھمیجا، مہیش بھٹ

کیمرہ: نرمل جانی

ایڈیٹر: ومان بی بھوسلے

● کوئلہ۔۱۹۹۷

ہدایت کار: راکیش روشن

اسکرپٹ نگار: سچن بھومک، روی کپور، انور خان، راکیش روشن

کیمرہ: سمیر آریہ

ایڈیٹر: سنجے ورما

● درار۔۱۹۹۶

ہدایت کار: عباس۔مستان

اسکرپٹ نگار: سچن بھومک، آدیش کے ارجن

کیمرہ: تھامس اے زاوئیر

ایڈیٹر: حسین اے برماوالا

● دستک۔۱۹۹۶

ہدایت کار: مہیش بھٹ

اسکرپٹ نگار: سچن بھومک، وکرم بھٹ

کیمرہ: بھوشن پٹیل

ایڈیٹر: وامان بی بھوسلے

● کرن ارجن۔۱۹۹۵

ہدایت کار: راکیش روشن

اسکرپٹ نگار: سچن بھومک، روی کپور، انور خان

کیمرہ: کا کا ٹھاکر

ایڈیٹر: سنجے ورما

● ساجن کی بانہوں میں۔۱۹۹۵

ہدایت کار: جے پرکاش

اسکرپٹ نگار: سچن بھومک، جے پرکاش، رومی جعفری

کیمرہ: کبیر لال

ایڈیٹر: جواہر رازدان

● یہ دل لگی۔۱۹۹۴

ہدایت کار: نریش ملہوترا

اسکرپٹ نگار: سچن بھومک، جاوید صدیقی

کیمرہ: راجو کے. گی.

ایڈیٹر: نریش ملہوترا

● میں کھلاڑی تو اناڑی۔۱۹۹۴

ہدایت کار: سمیر مالکن

اسکرپٹ نگار: سچن بھومک، قادر خان

کیمرہ: اکرم خان

ایڈیٹر: سریش چترویدی

● چاند کا ٹکڑا۔۱۹۹۴

ہدایت کار: ساون کمار ٹاک

اسکرپٹ نگار: سچن بھومک، انور خان، ساون کمار ٹاک

کیمرہ: جی. شیام کمار

ایڈیٹر: جواہر رازدان

● دیدار۔۱۹۹۲

ہدایت کار: پرمود چکرورتی

اسکرپٹ نگار: سچن بھومک، میر منیر

کیمرہ: وی. کے. مرتھی

ایڈیٹر: پرفل بیاس

● سوداگر۔۱۹۹۱

ہدایت کار: سبھاش گھئی

اسکرپٹ نگار: سچن بھومک، کملیش پانڈے، سبھاش گھئی

کیمرہ: اشوک مہتا

ایڈیٹر: وامان وی بھوسلے

● آگ سے کھیلیں گے۔۱۹۸۹

ہدایت کار: بھاسکر شیٹی

اسکرپٹ نگار: سچن بھومک، انور خان

کیمرہ: کملکر راؤ

ایڈیٹر: وامان وی بھوسلے

● ناممکن۔۱۹۸۸

ہدایت کار: رشی کیش مکھرجی

اسکرپٹ نگار: سچن بھومک، بدھوالیس جھا، پیوش کرن، ڈی. این. مکھرجی، اشوک راؤ

کیمرہ: وک سرین

ایڈیٹر: وی. ایس. اوم

● کرما۔۱۹۸۶

ہدایت کار: سبھاش گھئی

اسکرپٹ نگار: سچن بھومک، سبھاش گھئی، قادر خان

کیمرہ: کملا کر راؤ

ایڈیٹر: وامان بی بھوسلے

● آپ کے ساتھ۔۱۹۸۶

ہدایت کار: جے. اوم پرکاش

اسکرپٹ نگار: سچن بھومک، راہی معصوم رضا

کیمرہ: وی. باباصاحب

ایڈیٹر: نندکمار

● زبردست۔۱۹۸۵

ہدایت کار: ناصر حسین

اسکرپٹ نگار: سچن بھومک، ناصر حسین

کیمرہ: منیر خان

ایڈیٹر: دلیپ کوٹاگی

● فاصلے۔۱۹۸۵

ہدایت کار: یش چوپڑا

اسکرپٹ نگار: سچن بھومک، ساگر سرحدی

کیمرہ: منموہن سنگھ

ایڈیٹر: کیشو نائڈو

● منزل منزل۔۱۹۸۴

ہدایت کار: ناصر حسین

اسکرپٹ نگار: سچن بھومک، ناصر حسین

کیمرہ: منیر خان

ایڈیٹر: ظفر سلطان

● اندر باہر۔۱۹۸۴

ہدایت کار: راج این سپی

اسکرپٹ نگار: سچن بھومک، انور خان، قادر خان

کیمرہ: اشوک مہتا

ایڈیٹر: ومان بی بھوسلے

● ناستک۔۱۹۸۳

ہدایت کار: پرمود چکرورتی

اسکرپٹ نگار: سچن بھومک، احسن رضوی

کیمرہ: وی. کے. مرتھی

ایڈیٹر: نریندر اروڑا

● اچھا۔ برا۔۱۹۸۳

ہدایت کار: رشی کیش مکھرجی

اسکرپٹ نگار: سچن بھومک، ڈی. این. مکھرجی، راہی معصوم رضا، رشی کیش مکھرجی

کیمرہ: جیونت پٹھارے

ایڈیٹر: خان زماں خان

● بے مثال۔۱۹۸۲

ہدایت کار: رشی کیش مکھرجی

اسکرپٹ نگار: سچن بھومک، اشوک راوت، آشوتوش مکھرجی، ڈی. این. مکھرجی، راہی معصوم رضا

کیمرہ: جیونت پٹھارے

ایڈیٹر: سبھاش گپتا

● جیل یاترا۔۱۹۸۱

ہدایت کار: بھپی سونی

اسکرپٹ نگار: سچن بھومک، قادر خان

کیمرہ: جل مستری

ایڈیٹر: ایم. ایس. شندے

● زمانے کو دکھانا ہے۔۱۹۸۱

ہدایت کار: ناصر حسین

اسکرپٹ نگار: سچن بھومک، ناصر حسین

کیمرہ: منیر خان

ایڈیٹر: ظفر سلطان

● آنچل۔۱۹۸۰

ہدایت کار: انل گانگولی

اسکرپٹ نگار: سچن بھومک، احسن رضوی

کیمرہ: دلیپ رنجن مکھوپادھیائے

ایڈیٹر: وامان بی بھوسلے

● قرض۔۱۹۸۰

ہدایت کار: سبھاش گھئی

اسکرپٹ نگار: سچن بھومک، راہی معصوم رضا

کیمرہ: کملا کر راؤ

ایڈیٹر: وامن بی. بھوسلے

● گول مال۔۱۹۷۹

ہدایت کار: رشی کیش مکھرجی

اسکرپٹ نگار: سچن بھومک، راہی معصوم رضا، سلیش ڈے

کیمرہ: جیونت پٹھارے

ایڈیٹر: سبھاش گپتا

● ہم کسی سے کم نہیں۔۱۹۷۷

ہدایت کار: ناصر حسین

اسکرپٹ نگار: سچن بھومک

کیمرہ: منیر خان

● زندگی۔۱۹۷۶

ہدایت کار: روی ٹنڈن

اسکرپٹ نگار: سچن بھومک، ساگر سرحدی

کیمرہ: انور سراج

ایڈیٹر: وامن وی. بھوسلے

● بھنور۔۱۹۷۶

ہدایت کار: بھپی سونی

اسکرپٹ نگار: سچن بھومک، گلشن نندا، رمیش پنت

کیمرہ: جل مستری

ایڈیٹر: ایم. ایس. شندے

● کھیل کھیل میں۔۱۹۷۵

ہدایت کار: روی ٹنڈن

اسکرپٹ نگار: سچن بھومک، قادر خان، شیلے شیلندر

کیمرہ: ایم. آر. واسودیو

ایڈیٹر: وامن بی. بھوسلے

● وارنٹ۔۱۹۷۵

ہدایت کار: پرمود چکرورتی

اسکرپٹ نگار: سچن بھومک، سنہا گورو، وراجندر گوڑ

کیمرہ: وی. کے. مرتھی

ایڈیٹر: نریندر اروڑا

● دوست۔۱۹۷۴

ہدایت کار: دلال گوہا

اسکرپٹ نگار: سچن بھومک، شفیق انصاری

کیمرہ: ایم راجارام

ایڈیٹر: بمل رائے

● راجارانی۔۱۹۷۳

ہدایت کار: سچن بھومک

اسکرپٹ نگار: سچن بھومک، رمیش پنت

کیمرہ: وی. باباصاحب

ایڈیٹر: پرتاپ دوے

● بے ایمان۔۱۹۷۲

ہدایت کار: سوہن لال کنور

اسکرپٹ نگار: سچن بھومک، رام کیلکر، ویدرانی

کیمرہ: رادھوکر ماکر

ایڈیٹر: نندکمار

● نیا زمانہ۔۱۹۷۱

ہدایت کار: پرمود چکرورتی

اسکرپٹ نگار: سچن بھومک، آغا جانی کاشمیری، گلشن نندا

کیمرہ: وی. کے. مرتھی

ایڈیٹر: دھرم ویر

● انداز۔۱۹۷۱

ہدایت کار: رمیش سپی

اسکرپٹ نگار: سچن بھومک، سلیم۔ جاوید

کیمرہ: کے. ویکنٹھ

● آن ملو سجنا۔۱۹۷۰

ہدایت کار: مکل دت

اسکرپٹ نگار: سچن بھومک، احسن رضوی

کیمرہ: وی. باباصاحب

ایڈیٹر: پرتاپ دوے

● ارادھنا۔۱۹۶۹

ہدایت کار: شکتی سامنت

اسکرپٹ نگار: سچن بھومک، رمیش پنت

کیمرہ: الوک داس گپتا

ایڈیٹر: گووند دالواڑی

● آیا ساون جھوم کے۔۱۹۶۹

ہدایت کار: رگھوناتھ جھلانی

اسکرپٹ نگار: سچن بھومک، سرشار سیلانی

کیمرہ: وی. باباصاحب

ایڈیٹر: پرتاپ دوے

● این ایوننگ ان پیرس۔۱۹۶۷

ہدایت کار: شکتی سامنت

اسکرپٹ نگار: سچن بھومک، رمیش پنت

کیمرہ: وی گوپی کرشنا

ایڈیٹر: گووند دالواڑی

● آئے دن بہار کے۔۱۹۶۶

ہدایت کار: رگھوناتھ جھلانی

اسکرپٹ نگار: سچن بھومک، ہربنس دوست، سرشار سیلانی

کیمرہ: وی. باباصاحب

ایڈیٹر: پرتاپ دوے

● لوان ٹوکیو۔۱۹۶۶

ہدایت کار: پرمود چکرورتی

اسکرپٹ نگار: سچن بھومک، آغا جانی کاشمیری

کیمرہ: وی. کے. مرتھی

ایڈیٹر: دھرم ویر

● جانور۔۱۹۶۵

ہدایت کار: بھپی سونی

اسکرپٹ نگار: سچن بھومک، بھپی سونی

کیمرہ: تارادت

ایڈیٹر: وشنو کمار سنگھ

● ضدی۔۱۹۶۴

ہدایت کار: پرمود چکرورتی

اسکرپٹ نگار: سچن بھومک، آغا جانی کاشمیری، اعجاز نشنا

کیمرہ: وی. کے. مرتھی

ایڈیٹر: دھرم ویر

● چھایہ۔۱۹۶۱

ہدایت کار: رشی کیش مکھرجی

اسکرپٹ نگار: سچن بھومک، ڈی. این. مکھرجی، راجندر کرشن

کیمرہ: جیونت پٹھارے

ایڈیٹر: آر. جی. گوپ

● انورادھا۔۱۹۶۰

ہدایت کار: رشی کیش مکھرجی

اسکرپٹ نگار: سچن بھومک، ڈی. این. مکھرجی، راجندر سنگھ بیدی، سمیر چودھری

کیمرہ: جیونت پٹھارے

ایڈیٹر: داس دھئی ماڈے

● لاج ونتی۔۱۹۵۸

ہدایت کار: نریندر سوری

اسکرپٹ نگار: سچن بھومک، سریندر سیلیش، امیش ماتھر

کیمرہ: ایم. این. ملہوترا

ایڈیٹر: پرتاپ دوے

کے. اے. نارائن: (۱۹۵۹-۱۹۸۵) کے. اے. نارائن نے بحیثیت اسکرپٹ نگار فلمی دنیا کو معیاری فلمیں دیں ہیں۔ اس کی

شروعات ۱۹۵۹ میں لکھی فلم 'گیسٹ ہاؤس' سے ہوئی۔ پھر انہوں نے ۱۹۶۲ میں 'ایک مسافر ایک حسینہ' فلم لکھی۔ اس کے بعد ان کی دو فلم جو انہوں نے ہدایت کار وجے آنند کے لیے لکھا تھا جویل تھیف (۱۹۶۷) اور جونی میرا نام (۱۹۷۰)۔ ان کی کامیابی کو رفتار دینے والی اہم فلمیں ثابت ہوئیں۔ اس کے علاوہ کے.اے. نارائن نے ہدایت کار برج کے لیے وکٹوریہ نمبر ۲۰۳ (۱۹۷۲)، چوری میرا کام (۱۹۷۵) بومبے ۴۰۵ میلس (۱۹۸۰) جیسی کامیاب فلمیں لکھیں۔

نارائن کی اہم فلمیں یہ ہیں:

● یدھ۔۱۹۸۵

ہدایت کار: راجیو رائے

اسکرپٹ نگار: کے.اے. نارائن، نسیم شاہ، راجیو رائے

کیمرہ: رومیش بھلا

ایڈیٹر: نریش ملہوترا

● تیسری آنکھ۔۱۹۸۲

ہدایت کار: سبودھ مکھرجی

اسکرپٹ نگار: کے.اے. نارائن، شبیر مکھرجی

کیمرہ: این. بی. سرینواس

ایڈیٹر: وی کے نایک

● بامبے ۴۰۵ مائلس۔۱۹۸۰

ہدایت کار: برج

اسکرپٹ نگار: کے.اے. نارائن، قادر خان

● دو جاسوس۔۱۹۷۵

ہدایت کار: نریش کمار

اسکرپٹ نگار: کے.اے. نارائن، ارشاد

کیمرہ: بابو بھائی اودیشی

ایڈیٹر: گووند دالواڈی

● چوری میرا کام۔۱۹۷۵

ہدایت کار: برج

اسکرپٹ نگار: کے.اے. نارائن، احسن رضوی

کیمرہ: انور سراج

ایڈیٹر: وامن راؤ

● بنارسی بابو۔۱۹۷۳

ہدایت کار: شنکر مکھر جی

اسکرپٹ نگار: کے.اے. نارائن، رمیش پنت

ایڈیٹر: بابولا ونڈے

● رامپور کا لکشمن۔۱۹۷۲

ہدایت کار: منموہن دیسائی

اسکرپٹ نگار: کے اے نارائن، کے. بی. پاٹھک، پریاگ راج

کیمرہ: سدھیر مجومدار

ایڈیٹر: کملا کر کارکھانس

● وکٹوریہ نمبر ۲۰۳۔۱۹۷۲

ہدایت کار: برج

اسکرپٹ نگار: کے اے نارائن، احسن رضوی

کیمرہ: انور سراج

ایڈیٹر: ومن راؤ

● جانی میرا نام۔۱۹۷۰

ہدایت کار: وجے آنند

اسکرپٹ نگار: کے.اے. نارائن، وجے آنند

کیمرہ: فالی مستری

ایڈیٹر: وجے آنند

● پیار ہی پیار۔۱۹۶۹

ہدایت کار: بھپی سونی

اسکرپٹ نگار: کے.اے. نارائن، آنند رومانی

کیمرہ: تارودت

ایڈیٹر: رشی کیش مکھر جی

● جیول تھیف۔۱۹۶۷

ہدایت کار: وجے آنند

اسکرپٹ نگار: کے.اے. نارائن، وجے آنند

کیمرہ: وی راترا

ایڈیٹر: وجے آنند

● اک مسافر اک حسینہ۔۱۹۶۲

ہدایت کار: راج کھوسلا

اسکرپٹ نگار: کے اے نارائن، مس کیو حیدر، راج کھوسلا

کیمرہ: فالی مستری

ایڈیٹر: ایس.ای. چاندی والے

● گیسٹ ہاؤس۔۱۹۵۹

ہدایت کار: روندر دیو

اسکرپٹ نگار: کے.اے. نارائن، عادل رشید، رفعت بدایونی

کیمرہ: راجکمار بھاکری

ایڈیٹر: لکشمن داس

قمر جلال آبادی : (۱۹۵۹۔۱۹۷۷) شاعر قمر جلال آبادی کا تعلق پنجاب سے ہے۔ قمر کو فلمی دنیا میں بحیثیت گیت کار اور اسکرپٹ نگار جانا جاتا ہے۔ فلموں میں اسکرپٹ نگار کے طور پر پہچان ملی ۱۹۵۹ میں آئی فلم 'اجالا' سے۔ کیریئر کو اونچائی تک پہنچایا ہدایت کار ایم صادق کی بنائی فلم 'تاج محل' (۱۹۶۳) اور ہدایت کار کیدار کپور کے ذریعے بنائی گئی فلم سکندر اعظم (۱۹۶۵) سے۔ یہ دونوں موضوع کے لحاظ سے بالکل مختلف تھیں۔ جس کو ناظرین نے خوب سراہا۔ فلمی دنیا میں کم مگر معیاری فلمیں لکھنے والوں کے زمرے میں قمر جلال آبادی کا نام بھی بڑے فخر کے ساتھ لیا جاتا ہے۔

قمر جلال آبادی کی بہترین فلمیں یہ ہیں:

● پاپی۔۱۹۷۷

ہدایت کار: او. پی. رالہان

اسکرپٹ نگار: قمر جلال آبادی، او. پی. رالہان

کیمرہ: راجندر ملون

ایڈیٹر: وسنت بورکر

● بندھے ہاتھ۔۱۹۷۳

ہدایت کار: او. پی. گوئلے

اسکرپٹ نگار: قمر جلال آبادی، او. پی. رالہان

کیمرہ: راجندر ملون

ایڈیٹر: وسنت بورکر

● سکندر اعظم۔۱۹۶۵

ہدایت کار: کیدار کپور

اسکرپٹ نگار: قمر جلال آبادی

● تاج محل۔۱۹۶۳

ہدایت کار: ایم صادق

اسکرپٹ نگار: قمر جلال آبادی، تابش سلطانپوری

کیمرہ: جی بالا کرشنا

ایڈیٹر: موسیٰ منصور

● مایا۔۱۹۶۱

ہدایت کار: ڈی. ڈی. کشیپ

اسکرپٹ نگار: قمر جلال آبادی، ڈی ڈی کشیپ، کرن کشیپ

کیمرہ: راجندر ملون

ایڈیٹر: اننت آپٹے

● اجالا۔۱۹۵۹

ہدایت کار: نریش سیگل

اسکرپٹ نگار: قمر جلال آبادی، منوہر سنگھ سحرائی، نریش سہگل

کیمرہ: شیورام ملایا

ایڈیٹر: پران مہرا

سی۔جے۔ پاوری : (۱۹۶۰-۱۹۸۳) پاوری کو مختلف موضوعات کا اسکرپٹ رائٹر کہا جاتا ہے۔ پاوری نے ۱۹۶۰ء میں 'قانون' نام سے فلم لکھی تھی۔ اس فلم میں انہوں نے کورٹ کے پورے طریقہ کار کو بہترین طریقے سے سمجھایا تھا۔ آج کے ہندوستانی فلموں میں اب کورٹ کی زبان خالص اردو لکھی جاتی ہے اس کی بنیاد اسی فلم قانون سے ہوئی تھی۔ اس کے علاوہ انہوں نے ہلچل (۱۹۷۱) دھندھ (۱۹۷۳) جو شیلے (۱۹۷۳) کرم یوگی (۱۹۷۸) جیسی کامیاب فلمیں لکھیں۔ انہوں نے بھپی سونی، رمیش چوپڑا، بی آر چوپڑا، اوپی رالھان وغیرہ جیسے بے حد کامیاب اور معیاری فلم ہدایت کاروں کے ساتھ کام کیا ہے۔

پادری کی اہم فلمیں درج ذیل ہیں:

● بڑے دل والا۔۱۹۸۳

ہدایت کار: بھپی سونی

اسکرپٹ نگار: سی۔ جے۔ پاوری، راہی معصوم رضا، گلشن نندا

کیمرہ: این. وی. سرینواس

ایڈیٹر: ایم. ایس. شندے

● دی گریٹ گمبلر۔۱۹۷۹

ہدایت کار: شکتی سامنت

اسکرپٹ نگار: سی۔جے۔ پاوری، راجن بوس، وراجندر گوڑ، شکتی سامنت، اینٹونس، سماراکس، وکرامادتیہ

کیمرہ: الوک داس گپتا

ایڈیٹر: آر۔ پی۔ باپٹ

● کرم یوگی۔۱۹۷۸

ہدایت کار: رام مہیشوری

اسکرپٹ نگار: سی۔جے۔ پاوری، بنوئے چٹرجی، ایلا مہیشوری، ساگر سرحدی

کیمرہ: کے۔کے مہاجن

ایڈیٹر: ایم۔ایس۔ شندے

● ضمیر۔۱۹۷۵

ہدایت کار: روی چوپڑا

اسکرپٹ نگار: سی۔جے۔ پاوری، اختر الایمان

کیمرہ: دھرم چوپڑا

ایڈیٹر: ایس۔ بی۔ مانع

● جوشیلا۔۱۹۷۳

ہدایت کار: یش چوپڑا

اسکرپٹ نگار: سی۔جے۔ پاوری، اختر الایمان، اختر مرزا، گلشن نندا

کیمرہ: فالی مستری

ایڈیٹر: پران مہرا

● دھند۔۱۹۷۳

ہدایت کار: بی آر چوپڑا

اسکرپٹ نگار: سی۔جے۔ پاوری، اختر الایمان، اگاتھا کرسٹی، اختر مرزا

کیمرہ: دھرم چوپڑا

ایڈیٹر: پران مہرا

● جورو کا غلام۔۱۹۷۲

ہدایت کار: اے بھیم سنگھ

اسکرپٹ نگار: سی۔جے۔ پاوری، اختر الایمان، مدھوسدن کلیکر

کیمرہ: جی. بالا کرشنا
ایڈیٹر: اے پال درئی سنگھم
● ہلچل۔۱۹۷۱
ہدایت کار: او. پی. رالہان
اسکرپٹ نگار: سی. جے. پاوری، احسن رضوی، او. پی. رالہان
کیمرہ: راجیند رملون
ایڈیٹر: وسنت بورکر
● قانون۔۱۹۶۰
ہدایت کار: بی آر چوپڑا
اسکرپٹ نگار: سی. جے. پاوری، اختر الایمان
کیمرہ: ایم این ملہوترا
ایڈیٹر: پران مہرا

تابش سلطانپوری: (۱۹۶۰-۱۹۸۵) تابش کا فلمی دنیا میں ۶۰ کے دھائی کے اسکرپٹ نگاروں کے زمرے میں بے حد اہم نام ہے۔ ان کی فلمی زندگی کا آغاز چودھویں کا چاند (۱۹۶۰) سے ہوتا ہے جس کے ہدایت کار ایم صادق تھے۔ رومانی جذبے سے لبریز اس فلم نے اپنے نغموں کی وجہ سے بھی کامیابی کی نئی منزلیں تعمیر کی۔ اس کے علاوہ تابش نے پروڈیوسر جان نثار اختر کی فلم 'بہو بیگم' (۱۹۶۷) کی بھی اسکرپٹ، جاں نثار اختر کے ساتھ مل کر لکھی تھی۔ حالانکہ یہ فلم اتنی کامیاب نہ ہو سکی۔ تابش کی ۲۵ سالہ فلمی کیریئر میں ان کی تین فلموں چودھویں کا چاند (۱۹۶۰)، تاج محل (۱۹۶۳) اور سلما (۱۹۸۵) کو سینسر بورڈ کے ذریعے اردو زبان کی فلم قرار دی گئی ہے۔

سلطان پوری کی مقبول فلمیں یہ ہیں:
● سلمیٰ۔۱۹۸۵
ہدایت کار: رامانند ساگر
اسکرپٹ نگار: تابش سلطانپوری، گلشن نندا
کیمرہ: کے. ویکنٹھ
ایڈیٹر: سبھاش سیگل
● دل دولت دنیا۔۱۹۷۲
ہدایت کار: پریم نارائن اروڑا
اسکرپٹ نگار: تابش سلطانپوری
کیمرہ: وی. اودھت
ایڈیٹر: جی. جی. میئکر

● بہو بیگم۔۱۹٦۷

ہدایت کار: ایم صادق

اسکرپٹ نگار: تابش سلطانپوری، جاں نثار اختر، ایم. صادق

کیمرہ: نریمن. اے. ایرانی

ایڈیٹر: موسیٰ منصور

● تاج محل۔۱۹٦۳

ہدایت کار: ایم. صادق

اسکرپٹ نگار: تابش سلطانپوری، قمر جلال آبادی

کیمرہ: جی. بالا کرشنا

ایڈیٹر: موسیٰ منصور

● چودھویں کا چاند۔۱۹٦۰

ہدایت کار: ایم صادق

اسکرپٹ نگار: تابش سلطانپوری، صغیر عثمانی

کیمرہ: نریمن اے. ایرانی

ایڈیٹر: وائی. جی. چوہان

سوم ھاکسر: (۱۹۲۱-۱۹٦۹) ہاکسر فلمی دنیا میں بحیثیت اسکرپٹ نگار جانے جاتے ہیں۔ انہوں نے ۱۹٦۱ء میں ہدایت کار سی. وی. سریدھر کے لئے 'نظرانہ' نام کی فلم لکھی۔ اس فلم کو بڑی مقبولیت ملی۔ اس کے بعد انہوں نے ۱۹٦۲ء میں ہدایت کار آر۔ کرشنن کے لئے 'من موجی' لکھی۔ من موجی اس سال کی کامیاب فلموں میں سے تھی۔ اس کے علاوہ ہاکسر نے اور بھی کئی بہترین اور مقبول فلمیں لکھیں جس کی وجہ سے وہ ہندوستانی سینما کے معیاری اسکرپٹ نگاروں میں شمار کئے جاتے ہیں۔

ہاکسر کی مشہور فلمیں مندرجہ میں پیش کی گئی ہیں:

● ڈولی۔۱۹٦۹

ہدایت کار: ادرتھی سباراؤ

اسکرپٹ نگار: سوم ہاکسر، ادرتھی سباراؤ، راجندر کرشن

کیمرہ: رائے پی. ایل.

● گوری۔۱۹٦۸

ہدایت کار: اے. بھیم سنگھ

اسکرپٹ نگار: سوم ہاکسر، اے. بھیم سنگھ، نانو چندرا، راجندر کرشن

کیمرہ: کے. ایس. پرساد

ایڈیٹر: اے. پال درئی سنگھم

● من موجی۔۱۹۶۲

ہدایت کار: آر. کرشنن

اسکرپٹ نگار: سوم ہاکسر، مدھوسودھن راؤڈی، ناراسا راجوڈی. وی، راجندر کرشن، قادری، وینکٹاریڈی

کیمرہ: ایس. مروتھی راؤ

ایڈیٹر: ایس. پنجابی

● نذرانہ۔۱۹۶۱

ہدایت کار: سی وی سریدھر

اسکرپٹ نگار: سوم ہاکسر، راجندر کرشن، سی وی سریدھر

کیمرہ: اے ونسنٹ

ایڈیٹر: این. ایم شنکر

ایس۔ایم۔ عباس: (۱۹۶۰-۱۹۷۷) ایس۔ایم۔عباس فلمی دنیا میں ہدایت کار اور اسکرپٹ نگار دونوں حیثیت سے جانے جاتے ہیں۔شروعاتی دور میں عباس فلموں میں ہدایت کار تھے۔اس کے بعد انہوں نے اسکرپٹ رائٹنگ کی طرف رخ کیا اور قد آور ہدایت کار پرکاش مہرا کے لیے ۱۹۶۸ء میں 'حسینہ مان جائے گی' جیسی کامیاب فلم لکھی۔اس کے بعد بھی انہوں نے 'پارس' (۱۹۷۱) 'چور مچائے شور' (۱۹۷۴) فقیرہ (۱۹۷۶) وغیرہ جیسی بے حد کامیاب فلمیں ہندوستانی سینما کے لئے تحریر کیں۔

عباس کی بہترین فلمیں یہ ہیں:

● کلاباز۔۱۹۷۷

ہدایت کار: اشوک رائے

اسکرپٹ نگار: ایس. ایم عباس، کول ترون سین، ترون گھوش

کیمرہ: ڈی کے پربھاکر

ایڈیٹر: بابوشیخ

● فقیرا۔۱۹۷۶

ہدایت کار: سی پی دیکشت

اسکرپٹ نگار: ایس. ایم عباس، دھروچٹرجی، آر. کے. بنرجی

کیمرہ: فالی مستری

ایڈیٹر: ومان بی بھوسلے

● چور مچائے شور۔۱۹۷۴

ہدایت کار: اشوک رائے

اسکرپٹ نگار: الیس.ایم.عباس، دھرو چٹرجی، ترون گھوش

کیمرہ: کے.ایچ.کپاڈیہ

ایڈیٹر: وامن بی بھوسلے

- کہانی قسمت کی۔۱۹۷۳

ہدایت کار: ارجن ہنگورانی

اسکرپٹ نگار: الیس.ایم.عباس، ارجن ہنگورانی، کے.اے.نارائن

کیمرہ: کشور ریگے

ایڈیٹر: آنند آپٹے

- پارس۔۱۹۷۱

ہدایت کار: سی پی دیکشت

اسکرپٹ نگار: الیس.ایم.عباس، درپن

کیمرہ: کے.ایچ.کپاڈیہ

ایڈیٹر: وامن بی بھوسلے

- ہمت۔۱۹۷۰

ہدایت کار: روی کانت نگائچ

اسکرپٹ نگار: الیس.ایم.عباس، وی.ڈی.پورانک

کیمرہ: روی کانت نگائچ

ایڈیٹر: این.الیس.پرکاش

- حسینہ مان جائے گی۔۱۹۶۸

ہدایت کار: پرکاش مہرا

اسکرپٹ نگار: الیس.ایم.عباس

کیمرہ: این ستیین

ایڈیٹر: آر مہادک

- شریمان ستیہ وادی۔۱۹۶۰

ہدایت کار: الیس.ایم.عباس

اسکرپٹ نگار: الیس.ایم.عباس، عدی مرزبان

کیمرہ: جیندر کپاڈیہ

ایڈیٹر: آر مہادک

گلشن نندا: (۱۹۶۳-۱۹۸۵)گلشن نندا ناول نگار اور اسکرپٹ رائٹر کی حیثیت سے جانے جاتے ہیں۔۱۹۶۰سے۱۹۷۰ کی دھائی میں ان کے کئی ناولوں پر فلمیں بنیں ہیں۔نندا کے ناول ادبی کم اور اسکرین پلے سے نزدیک زیادہ دکھائی دیتے ہیں یہی وجہ تھی کہ ان کے ناولوں کو فلموں میں ڈھالنے میں زیادہ پریشانی نہیں آئی۔اسکرپٹ نگار گلشن نندا ہدایت کار یش چوپڑا،اور شکتی سامنت کے پسندیدہ اسکرپٹ نگار تھے۔نندا کی پتھر کے صنم،نیل کمل (۱۹۶۸)،کٹی پتنگ (۱۹۷۰)،شرمیلی (۱۹۷۱)،داغ اور جوشیلا (۱۹۷۳) دو پریمی (۱۹۸۰) وغیرہ کامیاب فلمیں ہیں۔نندا نے تقریباً ۲۲ سال ہندوستانی سینما کو دیا۔۱۶رنومبر۱۹۸۵ءکو ممبئی میں ان کا انتقال ہو گیا۔

اس سلسلے میں گوگل کا ایک پیراگراف ملاحظہ فرمائیں:

> **"Gulshan Nanda was popular indian Novelist and screenwriter many of those novels where Adapted into Hindi in 1960 and 1970 khilona (1970) Sharmeelee (1971) and Daag (1973) His stories ranged for social romantic to Action the millers. He was nominated for the filmfare award for best story six time."**(۱۷۰)

گلشن نندہ ہندوستان کے ایسے اسکرپٹ نگاروں میں شمار کئے جاتے ہیں جن کو ناظرین کے نبض کا بخوبی اندازہ تھا۔اور اس لئے انہوں نے اپنی اسکرپٹ ایسی تخلیق کی جو ناظرین کے مطابق ہوتی تھی۔اپنی بہترین اسکرپٹ کے لئے انھیں ہمیشہ یاد کیا جائے گا۔

بطور اسکرپٹ نگار گلشن نندہ کی معروف فلمیں مندرجہ ذیل ہیں:

- بادل۔۱۹۸۵

ہدایت کار: آنند ساگر

اسکرپٹ نگار: گلشن نندا، مدن جوشی، موتی ساگر

کیمرہ: کے بیکنٹھ

ایڈیٹر: سبھاش سہگل

- سلمٰی۔۱۹۸۵

ہدایت کار: رامانند ساگر

اسکرپٹ نگار: گلشن نندا، تابش سلطانپوری

کیمرہ: کے بیکنٹھ

ایڈیٹر: سبھاش سہگل

- بندیا چمکے گی۔۱۹۸۴

ہدایت کار: ترون دت

اسکرپٹ نگار: گلشن نندا، رام گوبند

- دو پریمی۔۱۹۸۰

ہدایت کار: راج کھوسلا

اسکرپٹ نگار: گلشن نندا، راہی معصوم رضا، جی آر کامتھ، راج بھارتی

کیمرہ: فالی مستری

ایڈیٹر: ومان بی بھوسلے

● دل کا ہیرا۔۱۹۷۹

ہدایت کار: دلال گہا

اسکرپٹ نگار: گلشن نندا، نبند و گھوش، شفیق انصاری

کیمرہ: ایم راجارام

ایڈیٹر: بمل رائے (۲)

● محبوبہ۔۱۹۷۶

ہدایت کار: شکتی سامنت

اسکرپٹ نگار: گلشن نندا، اختر رومانی

کیمرہ: الوک داس گپتا

ایڈیٹر: بجوئے چودھری

● اجنبی۔۱۹۷۴

ہدایت کار: شکتی سامنت

اسکرپٹ نگار: گلشن نندا، اختر رومانی

کیمرہ: الوک داس گپتا

ایڈیٹر: بجوئے چودھری

● جوشیلا۔۱۹۷۳

ہدایت کار: یش چوپڑا

اسکرپٹ نگار: گلشن نندا، اختر الایمان، اختر مرزا، سی جے پاوری

کیمرہ: فالی مستری

ایڈیٹر: پران مہرا

● داغ۔۱۹۷۳

ہدایت کار: یش چوپڑا

اسکرپٹ نگار: گلشن نندا، اختر الایمان

کیمرہ: کے گی

ایڈیٹر: پران مہرا

● جھیل کے اس پار۔۱۹۷۳

ہدایت کار: بھپی سونی

اسکرپٹ نگار: گلشن نندا، عبند وگھوش، رمیش پنت

کیمرہ: جل مستری

ایڈیٹر: ایم. ایس. شندے

● شرمیلی۔۱۹۷۱

ہدایت کار: سمیر گانگولی

اسکرپٹ نگار: گلشن نندا، جے. کے. نندا، وراجندر گوڑ

کیمرہ: این وی سرینواس

ایڈیٹر: وی. کے. نایک

● نیا زمانہ۔۱۹۷۱

ہدایت کار: پرمود چکرورتی

اسکرپٹ نگار: گلشن نندا، آغا جانی کاشمیری، سچن بھومک

کیمرہ: وی. کے. مرتھی

ایڈیٹر: دھرم ویر

● کٹی پتنگ۔۱۹۷۰

ہدایت کار: شکتی سامنت

اسکرپٹ نگار: گلشن نندا، وراجندر گوڑ

کیمرہ: وی گوپی کرشنا

ایڈیٹر: گووند دالواڑی

● نیل کمل۔۱۹۶۸

ہدایت کار: رام مہیشوری

اسکرپٹ نگار: گلشن نندا، بنوئے چٹرجی

کیمرہ: فالی مستری

● پتھر کے صنم۔

ہدایت کار: راجا نواتھے

اسکرپٹ نگار: گلشن نندا، اختر الایمان

کیمرہ: سدھیر مجومدار

ایڈیٹر: بابو بھائی ٹھکر

● ساون کی گھٹا۔۱۹۶۶

ہدایت کار: شکتی سامنت

اسکرپٹ نگار: گلشن نندا، وراجندر گوڑ

کیمرہ: وی گوپی کرشنا

ایڈیٹر: گووندا دالواڑی

● کاجل۔۱۹۶۵

ہدایت کار: رام مہیشوری

اسکرپٹ نگار: گلشن نندا، کیدارناتھ شرما، پھنی مجومدار

کیمرہ: سدھیر مجومدار

ایڈیٹر: کیشو نندا

مجنوں لکھنوی: (۱۹۶۴۔۱۹۶۸) مجنوں لکھنوی ۱۹۷۰۔۱۹۶۰ کے درمیان کے فلمی دنیا کے اسکرپٹ نگار تھے۔سب سے پہلے انہوں نے ۱۹۶۴ء میں ہدایت کار مدن وید کے لیے آغا جانی کاشمیری کے ساتھ مل کر 'غزل' نام کی اسکرپٹ لکھی۔اس فلم نے کامیابی کی نئی نزلیں طے کیں۔اس کے بعد ایک بار پھر آغا جانی کاشمیری کے ساتھ مل کر انہوں نے ۱۹۶۸ء میں جوائے مکھر جی کے لیے 'ہم سایہ' فلم کی اسکرپٹ تحریر کی۔ہم سایہ فلم کی کہانی بھی ناظرین کے ذریعے پسند کی گئی۔

مجنوں لکھنوی کی معیاری فلمیں یہ ہیں:

● ہمسایہ۔۱۹۶۸

● غزل۔۱۹۶۴

ہدایت کار: مدن وید

اسکرپٹ نگار: مجنوں لکھنوی، آغا جانی کاشمیری

چرن داس شوخ: (۱۹۶۵-۱۹۹۰) چرن داس بنیادی طور پر فلمی دنیا میں بحیثیت اسکرپٹ نگار جانے جاتے ہیں۔تقریباً ۱۹۶۵ سے ۱۹۹۰ تک وہ بحیثیت اسکرپٹ رائٹر رہے۔اس دوران چرن داس شوخ ہدایت کار راج کمار کوہلی کے وہ پسندیدہ اسکرپٹ نگار ہیں ۔شوخ نے ہدایت کار راج کمار کوہلی کے لیے ۱۹۷۶ء میں 'ناگن' نام کی فلم لکھی اس فلم کی کہانی ایک ناگ ناگن کو ذہن میں رکھ کر لکھی گئی تھی۔جس میں اس وقت کے بڑے اداکاروں نے اداکاری کی تھی۔اس کے بعد شوخ نے ۱۹۷۹ میں 'جانی دشمن' لکھی۔اس فلم کے ہدایت کار بھی راج کمار کوہلی تھے۔اس فلم کی کہانی شادی کی ڈولی لوٹنے والے شیطان کی تھی۔جس کا پتہ فلم کے آخر میں لگتا ہے۔اس کے بعد شوخ نے راجکمار کوہلی کے لیے ۱۹۹۰ میں 'پتی ،پتنی' اور 'طوائف' نام سے فلم تحریر کی۔غرض یہ کہ شوخ نے کوہلی کے لیے تین مختلف موضوعات پر فلمیں لکھیں جو بے حد کامیاب ثابت ہوئیں۔اس کے علاوہ بھی شوخ نے اچھی فلموں کی اسکرپٹ بھی لکھی تھی۔

شوخ کی بہترین فلمیں مندرجہ ذیل ہیں:

● پتی پتنی اور طوائف۔۱۹۹۰

ہدایت کار: راج کمار کوہلی

اسکرپٹ نگار: چرن داس شوخ، للت مہاجن

کیمرہ: بی گپتا

ایڈیٹر: پرفل ویاس

● مالا مال۔۱۹۸۸

ہدایت کار: کول شرما

اسکرپٹ نگار: چرن داس شوخ

کیمرہ: پرتاپ سنہا

ایڈیٹر: کول شرما

● اتنی سی بات۔۱۹۸۱

ہدایت کار: مدھوایم

اسکرپٹ نگار: چرن داس شوخ

کیمرہ: سوامی وی. ایس. آر.

ایڈیٹر: کے بالو

● ریڈ روز۔۱۹۸۰

ہدایت کار: بھارتھی راجا

اسکرپٹ نگار: چرن داس شوخ، بھارتھی راجا

کیمرہ: نواس پی. ایس.

ایڈیٹر: کے بالو

● جانی دشمن۔۱۹۷۹

ہدایت کار: راج کمار کوہلی

اسکرپٹ نگار: چرن داس شوخ، حکیم ریاض لتا، اندرراج آنند، جگی رام پال

کیمرہ: بلدیو سنگھ

ایڈیٹر: شیام راجپوت

● ناگن۔۱۹۷۶

ہدایت کار: راج کمار کوہلی

اسکرپٹ نگار: چرن داس شوخ، اندرراج آنند، جگی رام پال، راجندر سنگھ آتش

کیمرہ: بلدیو سنگھ

ایڈیٹر: شیام راجپوت

● مجرم۔۱۹۷۰

ہدایت کار: کیول مشرا

اسکرپٹ نگار: چرن داس شوخ

کیمرہ: بی گپتا

ایڈیٹر: شیام راجپوت

● شرط۔۱۹۶۹

ہدایت کار: کیول مشرا

اسکرپٹ نگار: چرن داس شوخ، جگی رام پال، کیول مشرا

کیمرہ: رنجودھ ٹھاکر

ایڈیٹر: شیام راجپوت

● شطرنج۔۱۹۶۹

ہدایت کار: ایس.ایس.واسن

اسکرپٹ نگار: چرن داس شوخ، کے جے مہارن، پی ڈے شنوئے، وجاہت مرزا

کیمرہ: کے.ایچ.کپاڈیہ

ایڈیٹر: ایم اوماناتھ

● گمنام۔۱۹۶۵

ہدایت کار: راجانواتھے

اسکرپٹ نگار: چرن داس شوخ، اگاتھا کرشٹی، دھروچٹرجی

کیمرہ: کے.ایچ.کپاڈیہ

ایڈیٹر: ڈی.این.پائے

نریندر بیدی : (۱۹۶۵-۱۹۹۷) فلمی دنیا میں بحیثیت اسکرپٹ رائٹر فلمی زندگی کا آغاز کرنے والے نریندر بیدی ہدایت کار اور اسکرپٹ نگار بھی ہیں۔ اردو کے مشہور افسانہ نگار راجندر سنگھ بیدی کے بیٹے نریندر بیدی ۱۹۳۷ء میں ممبئی میں پیدا ہوئے۔ بحیثیت اسکرپٹ نگار نریندر بیدی نے اپنے والد کے ساتھ ہی ۱۹۶۵ء میں ہدایت کار رام کمار کے لئے 'میرے صنم' نام کی فلم لکھی تھی۔ اس کے بعد انہوں نے 'بے نام' (۱۹۷۴) عدالت، ۱۹۷۶ مہاچور (۱۹۷۶) وغیرہ جیسی اچھی فلمیں لکھیں۔ ۲۱/اکتوبر ۱۹۸۲ کو محض ۴۵ سال کی عمر میں ان کا انتقال ہو گیا۔

اس سے متعلق گوگل پر ملتا ہے۔

Narender Bedi (1937-1982) was a bollywood director and son of Famous writer Rajender singh Bedi. His most famous movies was jawani Diwani Starring Ramdhir kapoor and jaya Bahaduri"

ان نکات کی روشنی میں کہا جاسکتا ہے کہ نریندر بیدی کی اسکرپٹ رائٹنگ کی سمجھ والد راجندر بیدی سے آئی۔نریندر بیدی نے بھی اپنی اسکرپٹ سے ہندوستانی سینما کو بہت کچھ دیا۔ان کے اس تعاون کو کبھی فراموش نہیں کیا جاسکتا۔

نریندر بیدی کی مقبول فلمیں یہ ہیں:

- آخری سنگھرش۔۱۹۹۷

ہدایت کار:نریندر بیدی

اسکرپٹ نگار:نریندر بیدی،ستیش بھٹناگر

کیمرہ:کاکاٹھاکر

ایڈیٹر:بی.ایس.گلاڈ

- مہاچور۔۱۹۷٦

ہدایت کار:نریندر بیدی

اسکرپٹ نگار:نریندر بیدی،قادر خان،دیوکشن،کے.کے.شکلا

کیمرہ:کاکاٹھاکر

ایڈیٹر:بی.ایس.گلاڈ

- عدالت۔۱۹۷٦

ہدایت کار:نریندر بیدی

اسکرپٹ نگار:نریندر بیدی

- بے نام۔۱۹۷۴

ہدایت کار:نریندر بیدی

اسکرپٹ نگار:نریندر بیدی،جینت دھرما ادھیکاری،قادر خان

کیمرہ:کاکاٹھاکر

ایڈیٹر:ومان بی بھوسلے

- میرے صنم۔۱۹٦۵

ہدایت کار:امرکمار

اسکرپٹ نگار:نریندر بیدی،راجندر سنگھ بیدی

کیمرہ:کے ویکنٹھ

ایڈیٹر:ایم.ایس.شندے

مشتاق جلیل : (۱۹۶۶-۱۹۹۹)مشتاق جلیل فلمی دنیاکےان گنے۔چنے اسکرپٹ نگاروں میں سے ہیں جنہوں نے زیادہ اسکرپٹ لکھنے کے بجائے معیاری اسکرپٹ لکھنے کی طرف توجہ دی۔۳۳سالہ فلمی زندگی میں انہوں نے دوسرے اسکرپٹ رائٹر کے مقابلے کم فلمیں لکھیں۔ان کی پہلی مقبول فلم ۱۹۶۶ءمیں ایس.این.بنرجی کے ہدایت میں بننے والی 'دل لگی' تھی۔اس کے بعدانہوں نے 'محبت زندگی ہے' (۱۹۶۶)لکھی۔۱۹۶۹میں ان کے ذریعےلکھی گئی فیملی ڈرامہ فلم 'ایک پھول دومالی' ہراعتبار سے کامیاب رہی۔اس کےعلاوہ کیمرہ مین پروین بھٹ کی پہلی ہدایت والی فلم 'بھاونا' (۱۹۸۴) بھی مشتاق جلیل کےقلم کی پیداوار ہے۔

جلیل کی مقبول فلمیں یہ ہیں:

● سپاری۔۱۹۹۹

ہدایت کار: جیوتن گوئل

اسکرپٹ نگار: مشتاق جلیل، جیوتن گوئل، سلیم آغا

کیمرہ: چمن کے باز و

ایڈیٹر:اومکار بھاکری

● بھاؤنا۔۱۹۸۴

ہدایت کار: پروین بھٹ

اسکرپٹ نگار: مشتاق جلیل، پروین بھٹ، وشنومہروترا

کیمرہ: پروین بھٹ

ایڈیٹر: بی پرساد

● اک محل ہوسپنوں کا۔۱۹۷۵

ہدایت کار: دیوندر گوئل

اسکرپٹ نگار: مشتاق جلیل، بال کرشنا، قیصرعثمانی

کیمرہ: کے.کے.مستری

ایڈیٹر: آر.وی.شری کھندے

● انوکھی ادا۔۱۹۷۳

ہدایت کار: کندن کمار

اسکرپٹ نگار: مشتاق جلیل، کے.کے.شکلا، رفیع اجمیری، وشوناتھ پانڈے

کیمرہ: وی درگاپرساد

ایڈیٹر: کملاکر کارکھانس

● ایک پھول دومالی۔۱۹۶۹

ہدایت کار: دیووندر گوئل
اسکرپٹ نگار: مشتاق جلیل
کیمرہ: کے. کے. مستری
ایڈیٹر: آر. وی. شری کھاندے

● محبت زندگی ہے۔ ۱۹۶۶
ہدایت کار: جگدیش نیرولا
اسکرپٹ نگار: مشتاق جلیل، ششی بھوشن
کیمرہ: وی راترا
ایڈیٹر: وشنو کمار سنگھ

● دل لگی۔ ۱۹۶۶
ہدایت کار: ایس. این. بنرجی
اسکرپٹ نگار: مشتاق جلیل، محمود لکھنوی
کیمرہ: رتن ایل. ناگر
ایڈیٹر: ایم. ایس. شندے

گلزار: (۱۹۶۸-) گلزار کے فلمی زندگی کا آغاز بمل رائے کے زیرنگرانی بحیثیت نغمہ نگار فلم 'بندنی' کے گانے 'میرا گورا انگ لے لئے سے ہوا تھا۔ اس کے بعد انہوں نے اسکرپٹ نگاری کی دنیا میں قدم رکھا اور ہدایت کار ہرنام سنگھ رویل کے لیے ۱۹۶۸ء میں اپنی پہلی فلم 'سنگھرش' لکھی۔ اس کے بعد رشی کیش مکھرجی جو اس وقت گلزار کے ساتھ ہی بمل رائے پروڈکشن میں تھے کے لیے بہت ساری اسکرپٹ لکھی۔ ۱۹۷۱ء میں بنی فلم 'میرے اپنے' سے فلمی دنیا میں گلزار بحیثیت ہدایت کار بھی جانے جانے لگے۔ گلزار نے جب بھی دوسرے ہدایت کاروں کے لیے فلمیں لکھیں تو اس میں تفریحی عناصر زیادہ ہوتا تھا لیکن جب وہ اپنے لئے فلمیں لکھتے تھے تو خالص مدعا کے پروردہ ہوا کرتے تھے۔ گلزار کی یہی خصوصیت انھیں خواجہ احمد عباس کی روایت کو جدید شکل میں آگے بڑھانے والے کے زمرے میں لاکر کھڑا کردیتا ہے۔ فلمی دنیا میں تقریباً ۴۰ سالوں تک اسکرپٹ لکھنے کے بعد ایک بار پھر پوری طرح سے نغمہ نگاری کی دنیا میں جاوید اختر کے ساتھ سرفہرست بنے رہے۔

Mainstream Hindi-Urdu director and writer born in Deena, Jhelum Distt. (Now Pakistan). Started as a poet associated with the PWA became Bimal Roy's lyricist (Mora gora ang lai in Bandini, 1963), then his full-time assistant. Wrote scripts and lyrics for several film-makers (Hrishikesh Mukherjee, Asit Sen, Basu Chatterjee, Buddhadev Dasgupta, Kumar Shahani etc) First Film Mere Apne a remake of Tapan Sinha's Apanjan (1968)

Though himself an Urdu writer, claims strong influence of Bengali literature. Made one film based on Saratchandra Chattopadyyay novel (Khushboo) and two on Samaresh Basu's writing (Kitaab, Namkeen). Finished S. Sukhdev's last film Shaira, a documentary on Meena Kumari He describes his cinema as a study of human beings... interesting human relationships in different aspects, different situations (Vasudev and Lenglet, 1983). Has published three anthologies of poetry (Janam, Ek Boond Chand Kuch Aur Nazme) and several books for childern including verse tales from the Panchtantra in Hindi Writers his own scripts and prolific dialogue writer as well as lyricist (e.g.Asbirwad, 1968, Khamoshi 1969, Safar, 1970 Gharonda and Khatta Meetha both 1977, Masoom 1982.(۱۷۲)

گلزار سے متعلق یہ کہا جا سکتا ہے کہ ان کی فلمیں ہندوستانی فلموں کے مقابلے ایک الگ جونر کی ہوتی ہیں۔ ان کو اپنی اسکرپٹ کے ذریعے کہانی کہنے کے علاحدہ انداز کی وجہ سے جانا جاتا ہے۔ اسکرپٹ نگار گلزار نے ہندوستانی سینما کو اپنی اسکرپٹ کی بدولت اتنا وسیع کر دیا ہے کہ یہ اب کہیں بھی فخر سے سر اٹھانے کے قابل ہو گیا ہے۔ گلزار کے انھیں تعاون کی وجہ سے وہ ہندوستانی سینما کے معمار کہلائے۔

گلزار کی مقبول فلمیں مندرجہ ذیل ہیں:

- ساتھیا۔۲۰۰۲

ہدایت کار: شاد علی

اسکرپٹ نگار: گلزار، منی رتنم

کیمرہ: انل مہتا

ایڈیٹر: اے سریکر پرساد

- ہوتو تو۔۱۹۹۹

ہدایت کار: گلزار

اسکرپٹ نگار: گلزار، میگھنا گلزار

کیمرہ: منموہن سنگھ

ایڈیٹر: رام کوٹی، رام سدا

- چاچی۔۴۲۰۔۱۹۹۷

ہدایت کار: کمل حسن

اسکرپٹ نگار: گلزار، کمل حسن

کیمرہ: جہانگیر چودھری

ایڈیٹر: این. پی. ستیش

● ماچس۔۱۹۹۶

ہدایت کار: گلزار

اسکرپٹ نگار: گلزار

کیمرہ: منموہن سنگھ

ایڈیٹر: ایم روی، سدانند سپئی

● لیکن۔۱۹۹۰

ہدایت کار: گلزار

اسکرپٹ نگار: گلزار، کیلاش اڈوانی، ارون کول

کیمرہ: منموہن سنگھ

ایڈیٹر: سبھاش سہگل

● اجازت۔۱۹۸۷

ہدایت کار: گلزار

اسکرپٹ نگار: گلزار، سبودھ گھوش

کیمرہ: اشوک مہتا

ایڈیٹر: سبھاش سہگل

● نیودہلی ٹائمس۔۱۹۸۶

ہدایت کار: رمیش شرما

اسکرپٹ نگار: گلزار

کیمرہ: سبرا تا مترا

ایڈیٹر: رینو سلوجا

● معصوم۔۱۹۸۳ء

ہدایت کار: شیکھر کپور

اسکرپٹ نگار: گلزار

کیمرہ: پروین بھٹ

ایڈیٹر: ارونا راجے، وکاس دیسائی

● نمکین ۔۱۹۸۲ء

ہدایت کار: گلزار

اسکرپٹ نگار: گلزار، سمیریش بسو

کیمرہ: ایم سمپت

ایڈیٹر: ومان بی بھوسلے، گرودت شیرالی

● بسیرا ۔۱۹۸۱

ہدایت کار: رمیش تلوار

اسکرپٹ نگار: گلزار

کیمرہ: پیٹر پریرا

● گرہ پرویش ۔۱۹۷۹

ہدایت کار: باسو بھٹاچاریہ

اسکرپٹ نگار: گلزار

● میرا ۔۱۹۷۹

ہدایت کار: گلزار

اسکرپٹ نگار: گلزار

کیمرہ: کے ویکنٹھ

ایڈیٹر: ومان بھوسلے، گرودت شیرالی

● آندھی ۔۱۹۷۵

ہدایت کار: گلزار

اسکرپٹ نگار: گلزار، کملیشور، بھوشن بر مالی

کیمرہ: کے ویکنٹھ

ایڈیٹر: ومان بھوسلے، گرودت شیرالی

● موسم ۔۱۹۷۵

ہدایت کار: گلزار

اسکرپٹ نگار: گلزار، بھوشن بر مالی، کملیشور

کیمرہ: کے ویکنٹھ

ایڈیٹر: ومان بی بھوسلے، گرودت شیرالی

● چپکے چپکے۔۱۹۷۵
ہدایت کار: رشی کیش مکھرجی
اسکرپٹ نگار: گلزار، شکیل چندرا، اپندرناتھ گانگولی، ڈی. این. مکھرجی، برین ترپاٹھی
کیمرہ: جیونت پٹھارے
ایڈیٹر: سبھاش گپتا، پنڈت شری دھرمشرا
● نمک حرام۔۱۹۷۵
ہدایت کار: رشی کیش مکھرجی
اسکرپٹ نگار: گلزار، ڈی این مکھرجی، رشی کیش مکھرجی
کیمرہ: جیونت پٹھارے
ایڈیٹر: داس دھئی ماڈے
● اچانک۔۱۹۷۳
ہدایت کار: گلزار
اسکرپٹ نگار: گلزار، خواجہ احمد عباس
کیمرہ: کے ویکنٹھ
ایڈیٹر: وامان بی بھوسلے، گرودت شیرالی
● کوشش۔۱۹۷۲
ہدایت کار: گلزار
اسکرپٹ نگار: گلزار
کیمرہ: کے بیکنٹھ
ایڈیٹر: وامان بی بھوسلے، گرودت شیرالی
● باورچی۔۱۹۷۲
ہدایت کار: رشی کیش مکھرجی
اسکرپٹ نگار: گلزار، رشی کیش مکھرجی
● گڈی۔۱۹۷۱
ہدایت کار: رشی کیش مکھرجی
اسکرپٹ نگار: گلزار
کیمرہ: دوارکا دیویچا
● آنند۔۱۹۷۱ء

ہدایت کار: رشی کیش مکھرجی

اسکرپٹ نگار: گلزار، بمل دتہ، ڈی. این. مکھرجی، رشی کیش مکھرجی، برین ترپاٹھی

کیمرہ: جیونت پٹھارے

ایڈیٹر: رشی کیش مکھرجی

- خاموشی۔۱۹۶۹

ہدایت کار: آست سین

اسکرپٹ نگار: گلزار، آشوتوش مکھرجی

کیمرہ: کمل بوس

- آشرواد۔۱۹۶۸

ہدایت کار: رشی کیش مکھرجی

اسکرپٹ نگار: گلزار، انل گھوش

کیمرہ: ٹی بی سیتارمن

ایڈیٹر: رشی کیش مکھرجی

- سنگھرش۔۱۹۶۸

ہدایت کار: ہرنام سنگھ راویل

اسکرپٹ نگار: گلزار، مہاشویتا دیوی، انجانہ رویل، ابرار علوی

کیمرہ: آر. ڈی. ماتھر

پریاگ راج: (۱۹۶۸-۲۰۰۷) پریاگ راج ہندوستانی سینما میں تفریحی فلموں کے بہترین اسکرپٹ نگار مانے جاتے ہیں۔ ہدایت کار منموہن دسائی کی زیادہ تر فلموں کی اسکرپٹ پریاگ نے دوسرے اسکرپٹ نگاروں کے ساتھ مل کر لکھی ہے۔ فلموں میں ایک خاص طرح کا جذباتی ڈراما پیدا کرنے میں ان کو مہارت حاصل تھا۔ اور اس لئے وہ ہدایت کار منموہن دیسائی کے پسندیدہ اسکرپٹ نگاروں میں سے تھے۔ پریاگ کی پہلی فلم 'جھک گیا آسمان' ۱۹۶۸ء میں ہدایت کار لیکھ ٹنڈن نے بنائی تھی۔ اس فلم کی کامیابی اور پریاگ راج کی قابلیت دیکھ کر ہی منموہن دیسائی نے انھیں اپنے ساتھ جوڑنے کا فیصلہ کیا تھا۔ پریاگ راج نے ہدایت کار منموہن دیسائی کے لیے تقریباً ۱۴ فلموں کی اسکرپٹ لکھی تھی۔ پریاگ فلم اسکرپٹ رائٹر ہونے کے علاوہ ہدایت کار بھی ہیں۔ ان کے ہدایت کاری میں بننے والی فلم 'گرفتار' اپنے وقت کی کامیاب فلموں کے زمرے میں شمار کی جاتی تھی۔

پریاک راج کی بہترین فلمیں یہ ہیں:

- ضمانت۔۲۰۰۷

ہدایت کار: ایس راماناتھن

اسکرپٹ نگار: پریاگ راج، ایم ڈی سندر، اوم شری

کیمرہ: وائی. این. مرالی

● دیوانہ مستانہ۔۱۹۹۷

ہدایت کار: ڈیوڈ دھون

اسکرپٹ نگار: پریاگ راج، انیس بظمی

کیمرہ: راجن کناگی

ایڈیٹر: اے متھو

● گرودیو۔۱۹۹۳

ہدایت کار: ونود مہرا

اسکرپٹ نگار: پریاگ راج، کے. کے. سنگھ، کے. کے. شکلا

کیمرہ: بابااعظمی

ایڈیٹر: ومان بی بھوسلے

● انسپکٹر دھنش۔۱۹۹۱

ہدایت کار: شیام رامسے

اسکرپٹ نگار: پریاگ راج، تنویر خان، شیام رامسے، تلسی رامسے

کیمرہ: گنگو رامسے

ایڈیٹر: کیشو ایرانی

● قربانی رنگ لائے گی۔۱۹۹۱

ہدایت کار: راج این سپی

اسکرپٹ نگار: پریاگ راج، قادر خان، موہن کول، روی کپور

کیمرہ: انور سراج

ایڈیٹر: ومان بی بھوسلے

● عجوبہ۔۱۹۹۱

ہدایت کار: ششی کپور

اسکرپٹ نگار: پریاگ راج، بھرت بی بھلا، برج کٹیال، ویلنٹن از ہوئے، یواویتیکوئے

کیمرہ: سرگئی انوفریو

ایڈیٹر: بھانوداس دیواکر

● غیر قانونی۔۱۹۸۹ء

ہدایت کار: پریاگ راج

اسکرپٹ نگار: پریاگ راج، قادر خان، کے. کے. شکلا، پشپا راج

کیمرہ: لارنس ڈیسوجا

ایڈیٹر: اے پال درئی سنگھم

● گنگا جمنا سرسوتی۔۱۹۸۸

ہدایت کار: منموہن دیسائی

اسکرپٹ نگار: پریاگ راج، انل ناگارتھ، قادر خان، کے. کے. شکلا، سہیل ڈان

کیمرہ: پروین بھٹ

ایڈیٹر: راجو کپاڈیہ

● حفاظت۔۱۹۸۷

ہدایت کار: پریاگ راج

اسکرپٹ نگار: پریاگ راج، قادر خان، کے. کے. شکلا

● اللہ رکھا۔۱۹۸۶

ہدایت کار: کیتن دیسائی

اسکرپٹ نگار: پریاگ راج، کے. کے. شکلا

کیمرہ: جل مستری

ایڈیٹر: راجو کپاڈیہ

● مرد۔۱۹۸۵

ہدایت کار: منموہن دیسائی

اسکرپٹ نگار: پریاگ راج، اندر راج آنند، پشپا راج آنند، سہیل ڈان، انل ناگارتھ، کے. کے. شکلا

کیمرہ: پیٹر پریرا

ایڈیٹر: راجو کپاڈیہ

● گرفتار۔۱۹۸۵

ہدایت کار: پریاگ راج

اسکرپٹ نگار: پریاگ راج، قادر خان، کے. کے. شکلا

کیمرہ: انور سراج

ایڈیٹر: اے پال درئی سنگھم

● دیش پریمی۔۱۹۸۲

ہدایت کار: منموہن دیسائی

اسکرپٹ نگار: پریاگ راج، قادر خان، کے. بی. پاٹھک

کیمرہ: پیٹر پریرا

ایڈیٹر: مختار احمد

● نصیب۔۱۹۸۱

ہدایت کار: منموہن دیسائی

اسکرپٹ نگار: پریاگ راج، قادر خان

کیمرہ: جل مستری

● سہاگ۔۱۹۷۹

ہدایت کار: منموہن دیسائی

اسکرپٹ نگار: پریاگ راج، قادر خان، کے. کے. شکلا

کیمرہ: وی درگا پرساد

ایڈیٹر: مختار احمد

● پرورش۔۱۹۷۷

ہدایت کار: منموہن دیسائی

اسکرپٹ نگار: پریاگ راج، قادر خان، کے. کے. شکلا

کیمرہ: سدھیر مجومدار

ایڈیٹر: کملاکر کرکھانس

● دھرم ویر۔۱۹۷۷

ہدایت کار: منموہن دیسائی

اسکرپٹ نگار: پریاگ راج، شریمتی جیون پربھا ایم دیسائی، قادر خان، کے. بی. پاٹھک، پشپا شرما

کیمرہ: این. وی. سرینواس

ایڈیٹر: کملاکر کرکھانس

● امر اکبر اینتھونی۔۱۹۷۷

ہدایت کار: منموہن دیسائی

اسکرپٹ نگار: پریاگ راج، قادر خان، کے. کے. شکلا، پشپا شرما، شریمتی جیون پربھا ایم دیسائی

کیمرہ: پیٹر پریرا

ایڈیٹر: کملاکر کرکھانس

● چاچا بھتیجا۔۱۹۷۷

ہدایت کار: منموہن دیسائی

اسکرپٹ نگار: پریاگ راج، سلیم۔جاوید

کیمرہ: وی درگا پرساد

ایڈیٹر: کملاکر کرکھانس

● دھرم کرم۔۱۹۷۵

ہدایت کار: رندھیر کپور

اسکرپٹ نگار: پریاگ راج

کیمرہ: تارودت

ایڈیٹر: شنکر ہردے

● روٹی۔۱۹۷۴

ہدایت کار: منموہن دیسائی

اسکرپٹ نگار: پریاگ راج، اختر الایمان، قادر خان، کے بی پاٹھک، شریمتی جیون پربھا ایم. دیسائی

کیمرہ: کے ویکنٹھ

ایڈیٹر: کملاکر کرکھانس

● آ گلے لگ جا۔۱۹۷۳

ہدایت کار: منموہن دیسائی

اسکرپٹ نگار: پریاگ راج، کے بی پاٹھک، شریمتی جیون پربھا ایم دیسائی

کیمرہ: پیٹر پریرا

ایڈیٹر: کملاکر کرکھانس

● رامپور کا لچھمن۔۱۹۷۲

ہدایت کار: منموہن دیسائی

اسکرپٹ نگار: پریاگ راج، کے.اے. نارائن، کے بی پاٹھک

کیمرہ: سدھیر مجومدار

ایڈیٹر: کملاکر کرکھانس

● سچا جھوٹا۔۱۹۷۰

ہدایت کار: منموہن دیسائی

اسکرپٹ نگار: پریاگ راج، شریمتی جیون پربھا ایم دیسائی

کیمرہ: پیٹر پریرا

ایڈیٹر: کملاکر کرکھانس

● جھک گیا آسمان۔۱۹۶۸

ہدایت کار: لیکھ ٹنڈن

اسکرپٹ نگار: پریاگ راج، اوم کار صاحب، اردو گن، سلیم، ہاکن سالم

کیمرہ: دوارکا دیویچا

ایڈیٹر: پران مہرا

مدن جوشی : (۱۹۶۹۔۲۰۰۱) مدن جوشی کے فلمی زندگی کا آغاز بحیثیت اسکرپٹ نگار، ہدایت کار آر کے نیر کی فلم 'انتقام' (۱۹۶۹) سے ہوا۔ مدن جوشی نے ہندوستانی سینما کے بہت سارے ہدایت کاروں کے ساتھ کام کیا ان میں سے رمیش بہل، رمیش اہوجا، سکندر بھائی، سمیر مالکن وغیرہ اہم ہیں۔ مختلف فلمی موضوعات لکھنے کے لیے مشہور مدن جوشی نے قیمت (۱۹۹۸)، سینک (۱۹۹۳)، تم میرے ہو (۱۹۹۰)، تماچہ (۱۹۸۸)، پکار (۱۹۸۳)، زخمی (۱۹۷۵) وغیرہ اہم فلمیں تخلیق کیں۔

مدن کی بہترین فلمیں مندرجہ ذیل میں پیش کی جارہی ہیں:

● انتقام۔۱۹۶۹

ہدایت کار: آر. کے. نیر

اسکرپٹ نگار: مدن جوشی، دھرو چٹرجی، ماری کورلی، آر. کے. نیر

کیمرہ: کے. ایچ. کپاڈیہ

ایڈیٹر: ومان بی بھوسلے

● یوون۔۱۹۷۳

ہدایت کار: رنجن بوس

اسکرپٹ نگار: مدن جوشی، رنجن بوس

کیمرہ: الوک داس گپتا

ایڈیٹر: بھاسکر راؤ

● زخمی۔۱۹۷۵

ہدایت کار: راجا ٹھاکر

اسکرپٹ نگار: مدن جوشی، ہمایو مرزا

کیمرہ: منیر خان

ایڈیٹر: مدھوسنہا

● قسمیں وعدے۔۱۹۷۸

ہدایت کار: رمیش بہل

اسکرپٹ نگار: مدن جوشی، ہمایوں مرزا، ماہ رخ مرزا، شاہ رخ مرزا

کیمرہ: پیٹر پریرا

ایڈیٹر: نند کمار

● پکار۔۱۹۸۳

ہدایت کار: رمیش بہل

اسکرپٹ نگار: مدن جوشی، جی.آر.کامت

کیمرہ: پیٹر پریرا

ایڈیٹر: نند کمار

● بادل۔۱۹۸۵

ہدایت کار: آنند ساگر

اسکرپٹ نگار: مدن جوشی، گلشن نندا، موتی ساگر

کیمرہ: کے ویکنٹھ

ایڈیٹر: سبھاش سہگل

● لاکٹ۔۱۹۸۶

ہدایت کار: رمیش اہوجا

اسکرپٹ نگار: مدن جوشی، ارونا جھلانی، ڈی بی موریہ، کے. بی. پاٹھک

کیمرہ: انل مترا

ایڈیٹر: رمیش پائی

● جان ہتھیلی پر۔۱۹۸۷

ہدایت کار: رگھوناتھ جھلانی

اسکرپٹ نگار: مدن جوشی، نریش پال، پھنی مجومدار

کیمرہ: کملا کر راؤ

ایڈیٹر: بی پرساد

● طمانچہ۔۱۹۸۸

ہدایت کار: رمیش اہوجا

اسکرپٹ نگار: مدن جوشی، کے. بی. پاٹھک

کیمرہ: نند کمار

● تم میرے ہو۔۱۹۹۰

ہدایت کار: طاہر حسین

اسکرپٹ نگار: مدن جوشی، سریندر سنگھ، طاہر حسین، کلیم راہی

کیمرہ: این. وی. سرینواس

ایڈیٹر: امتیاز احمد

● بے خودی۔۱۹۹۲

ہدایت کار: راہل رویل

اسکرپٹ نگار: مدن جوشی، اندرا گوتم راجادھا یکسا

کیمرہ: کملا کر راؤ

ایڈیٹر: سریش چترویدی

● سینک۔۱۹۹۳

ہدایت کار: سکندر بھارتی

اسکرپٹ نگار: مدن جوشی

کیمرہ: کشور کپاڈیہ

ایڈیٹر: نند کمار

● دل کی بازی۔۱۹۹۳

ہدایت کار: انل گانگولی

اسکرپٹ نگار: مدن جوشی، انل گانگولی، رام کیلکر

کیمرہ: آنند باؤڈیکر

ایڈیٹر: دلیپ کوٹا گی

● ظالم۔۱۹۹۴

ہدایت کار: سکندر بھارتی

اسکرپٹ نگار: مدن جوشی

کیمرہ: کشور کپاڈیہ

ایڈیٹر: آدیش ورما

● ڈھال۔۱۹۹۷

ہدایت کار: سمیر مالکن

اسکرپٹ نگار: مدن جوشی، پرفل پارکھ، راجیو کول

کیمرہ: اکرم خان

ایڈیٹر:اے.آر.راجندرن

● قیمت۔۱۹۹۸

ہدایت کار:سمیر مالکن

اسکرپٹ نگار:مدن جوشی،سید سلطان،سچن بھومک

کیمرہ:تھامس اے زاویئر

ایڈیٹر:سریش چترویدی

● قسم۔۲۰۰۱

ہدایت کار:شیبومترا

اسکرپٹ نگار:مدن جوشی،جیوتھ کامترا،فیض سلیم

کیمرہ:سشیل چوپڑا

ایڈیٹر:ہیراسنگھ

اختر رومانی: (۱۹۲۹-۱۹۷۶)اختر رومانی کا تعلق ہندوستانی سینما کے اسکرپٹ نگاری شعبہ سے ہے ان کی فلموں کو دیکھ کر ایسا لگتا ہے کہ فلمیں لکھنے میں ان کا زور صرف اور صرف معیاری فلموں پر تھا۔اوراس لئے انہوں نے جب ہدایت کار راج کھوسلا جو ڈرامائی تفریحی فلمیں بنانے کے لیے مشہور ہیں کے ساتھ بھی کام کیا تو مدعا کو ترجیح دی۔انہوں نے راج کھوسلا کے لیے پہلے ۱۹۶۹ میں 'دوراستے' پھر ۱۹۷۱ء میں 'میرا گاؤں میرا دیش' لکھا۔دونوں فلموں میں مدعا حاوی نظر آتا ہے۔اس کے علاوہ انہوں نے ہدایت کار شکتی سامنت کے لیے بھی فلمیں تخلیق کیں یہ بھی فلمیں اختر رومانی کی شخصیت کو بلند کرنے میں اہم کردار ادا کرتی ہیں۔

بحیثیت اسکرپٹ نگار اختر رومانی کی معروف فلمیں:

● محبوبہ۔۱۹۷۶

ہدایت کار:شکتی سامنت

اسکرپٹ نگار:اختر رومانی،گلشن نندا

کیمرہ:الوک داس گپتا

ایڈیٹر:بجوائے چودھری

● اجنبی۔۱۹۷۴

ہدایت کار:شکتی سامنت

اسکرپٹ نگار:اختر رومانی،گلشن نندا

کیمرہ:الوک داس گپتا

ایڈیٹر:بجوائے چودھری

● میرا گاؤں میرا دیش۔۱۹۷۱

ہدایت کار: راج کھوسلا

اسکرپٹ نگار: اختر رومانی، جی. آر. کامت، آنند رومانی

کیمرہ: پرتاپ سنہا

ایڈیٹر: ومان بی بھوسلے

● دوراستے۔۱۹۶۹

ہدایت کار: راج کھوسلا

اسکرپٹ نگار: اختر رومانی، چندرکانت کاکوڈکر، جی آر کامت

ویدراھی: (۱۹۷۰-۲۰۰۱) ویدراہی بنیادی طور پر فلموں میں اسکرپٹ نگار ہیں۔ان کی پہلی کامیاب فلم ۱۹۷۰ء میں آئی 'پوتر پاپی' تھی۔اس کے ہدایت کار راجندر بھاٹیا تھے۔اس کے بعد ویدراہی نے 'آپ آئے بہار آئی' (۱۹۷۱) لکھی تھی یہ ایک رومانی فلم تھی۔جس کو لوگوں نے ہاتھوں ہاتھ لیا تھا۔فیملی ڈراما لکھنے والے ویدراہی کی فلم پرایا دھن بھی بڑی کامیاب فلم تھی۔۱۹۸۱ء میں 'بے زمان' لکھنے کے تقریباً ۲۰ سالوں بعد انہوں نے انڈیا کے انقلابی نایک دامودر ساورکر کی زندگی پر ایک فلم لکھی 'ویرساورکر' ۲۰۰۱ لکھی اس فلم کے ہدایت کار وہ خود تھے۔ویدراہی ۱۹۳۳ء میں پیدا ہوئے تھے۔

اس سے متعلق گوگل میں یہ پیراگراف ملتا ہے۔

Ved rahi (born 1933) is an indian director who made the film veer savarkar 2001 a bio epic on the life of indian kerontionary vinayak damodar sarakar"(۱۷۳)

اس سے متعلق یہ کہا جاسکتا ہے کہ ویدراہی ہندوستانی سینما کے مفکر اسکرپٹ نگاروں میں شمار کئے جاتے ہیں۔اپنے خیال واصول سے کبھی سمجھوتا نہیں کرنے والے ویدراہی ہمیشہ اچھی فلمیں تخلیق کرنے کے لئے جاتے ہیں۔بحیثیت اسکرپٹ نگار ویدراہی نے ہندوستانی سینما کو بہت کچھ دیا ہے جس کی وجہ سے وہ ہمیشہ یاد کئے جائیں گے۔

● ویرساورکر۔۲۰۰۱

ہدایت کار: ویدراہی

اسکرپٹ نگار: ویدراہی

● بےزبان۔۱۹۸۱

ہدایت کار: باپو

اسکرپٹ نگار: ویدراہی، بھوشن

کیمرہ: بابا اعظمی

ایڈیٹر: این چندرا

● پرایادھن۔۱۹۷۱

ہدایت کار: راجندر بھاٹیہ

اسکرپٹ نگار: ویدراہی، ایس خلیل، سدھندورائے

کیمرہ: کے. ایچ. کپاڈیہ

ایڈیٹر: نندکمار

● آپ آئے بہار آئی۔۱۹۷۱

ہدایت کار: موہن کمار

اسکرپٹ نگار: ویدراہی، موہن کمار، رام سوروپ

کیمرہ: جی سنگھ

ایڈیٹر: پرتاپ دوے

● پوتر پاپی۔۱۹۷۰

ہدایت کار: راجندر بھاٹیہ

اسکرپٹ نگار: ویدراہی، نانک سنگھ،

کیمرہ: کرشن سہگل

ایڈیٹر: نندکمار

ساگر سرحدی: (۱۹۷۱-)

ساگر سرحدی کا اصل نام گنگا ساگر تلوار ہے۔ انہوں نے اپنا تخلص سرحدی لگا رکھا تھا۔ پاکستان کے ضلع ہزارہ میں پیدا ہوئے پھر بٹوارہ کے وقت دہلی آ گئے اور یہاں ۱۹۴۷ سے ۱۹۵۱ تک رہے۔ سرحدی نے ہائر سکنڈری یہیں دریا گنج ڈی اے وی اسکول سے کیا تھا۔ پھر ان کا خاندان ممبئی منتقل ہو گیا۔ یہاں رہتے اور پڑھتے ہوئے سرحدی اردو میں ڈرامے لکھنے اور اس کو پیش کرنے میں لگ گئے۔ اس کے بعد انہوں نے اسکرپٹ رائٹنگ شروع کی اور یش چوپڑا اور دوسرے ہدایت کاروں کے لئے بہت ہی بہترین ایک اسکرپٹ تخلیق۔ سرحدی نہ صرف ایک اسکرپٹ نگار تھے بلکہ فلمی دنیا میں ہدایت کار بھی تھے انہوں نے فلم 'بازار' لکھی اور اس کی ہدایت بھی دی تھی۔ 'بازار' ہندوستان کی بہترین کلاسک میں سے ہے۔

ساگر سرحدی کی معیاری فلمیں مندرجہ ذیل ہیں:

● کہونا پیار ہے۔۲۰۰۰

ہدایت کار: راکیش روشن

اسکرپٹ نگار: ساگر سرحد یڈ ہنی ایرانی، روی کپور، راکیش روشن

کیمرہ: کبیر لال

ایڈیٹر: سنجے ورما

● کاروبار۔۲۰۰۰

ہدایت کار: راکیش روشن

اسکرپٹ نگار: ساگر سرحدی، روی کپور، سچن بھومک

کیمرہ: سمیر آریہ

ایڈیٹر: سنجے ورما

● دیوانہ۔۱۹۹۲

ہدایت کار: راج کنور

اسکرپٹ نگار: ساگر سرحدی

کیمرہ: ہرمیت سنگھ

ایڈیٹر: اے متھو

● چاندنی۔۱۹۸۹

ہدایت کار: یش. چوپڑا

اسکرپٹ نگار: ساگر سرحدی، ارون کول، کامنا چندرا، امیش ابھاگ

کیمرہ: منموہن سنگھ

ایڈیٹر: کیشو نائڈو

● فاصلے۔۱۹۸۵

ہدایت کار: یش چوپڑا

اسکرپٹ نگار: ساگر سرحدی، سچن بھومک

کیمرہ: منموہن سنگھ

ایڈیٹر: کیشو نائڈو

● لوری۔۱۹۸۴

ہدایت کار: وجے تلوار

اسکرپٹ نگار: ساگر سرحدی، عنایت اختر، ابراہیم رنگ والا، بھترا کانت زاویری

کیمرہ: بابا اعظمی

ایڈیٹر: منگیشکر

● بازار۔۱۹۸۲

ہدایت کار: ساگر سرحدی

اسکرپٹ نگار: ساگر سرحدی

کیمرہ: ایشان آریہ

ایڈیٹر: ایس چکرورتی

● سلسلہ۔۱۹۸۱

ہدایت کار: یش چوپڑا

اسکرپٹ نگار: ساگر سرحدی، مسز پریتی بیدی، رمیش شرما، یش چوپڑا

کیمرہ: کے گی

ایڈیٹر: کیشو نائڈو

● کرم یوگی۔۱۹۷۸

ہدایت کار: رام مہیشوری

اسکرپٹ نگار: ساگر سرحدی، بنوئے چٹرجی، الا مہیشوری، سی. ایل. پاوری

کیمرہ: کے. کے. مہاجن

ایڈیٹر: ایم. ایس. شندے

● انکار۔۱۹۷۷

ہدایت کار: راج این سپی

اسکرپٹ نگار: ساگر سرحدی، جوتی سوروپ

کیمرہ: انور سراج

ایڈیٹر: ومان بی بھوسلے

● کبھی کبھی۔

ہدایت کار: یش چوپڑا

اسکرپٹ نگار: ساگر سرحدی، پمیلا چوپڑا

کیمرہ: رمیش بھلا

ایڈیٹر: نریش ملہوترا

● زندگی۔۱۹۷۶

ہدایت کار: روی ٹنڈن

اسکرپٹ نگار: ساگر سرحدی، سچن بھومک

کیمرہ: انور سراج

ایڈیٹر: ومان بی بھوسلے

● انوبھو۔۱۹۷۱

ہدایت کار: باسو بھٹاچاریہ

اسکرپٹ نگار: ساگر سرحدی، باسو بھٹا چاریہ، کپل کمار

کیمرہ: نندو بھٹا چاریہ

ایڈیٹر: ایس چکرورتی

عزیز قیسی: (۱۹۷۲-۱۹۹۶) عزیز قیسی کا تعلق ہندوستانی سینما کے مفکرین اسکرپٹ نگاروں میں ہوتا ہے۔ ان کا فلمی کیریئر تقریباً ۲۵ سالوں پر مشتمل ہے۔ لیکن اس کے باوجود انہوں نے کم فلمیں تخلیق کیں۔ عزیز کو پہلی کامیابی ۱۹۷۲ء میں آئی فلم 'بنسی برجو' سے ملی۔ اس فلم کے ہدایت کار پرکاش ورما تھے۔ اس کے بعد انہوں نے راکھی اور ہتھکڑی (۱۹۷۲) نام کی فلم ہدایت کار ایس ایم ساگر کے لیے لکھی۔ یہ وہی ہیں جن کی فلم کی شوٹ پر پہلی بار سلیم۔ جاوید ایک دوسرے سے ملے تھے۔ اس کے بعد انہوں نے مزاحیہ اداکار محمود کے ایک فلم کنوارا باپ (۱۹۷۴) لکھی۔ اس فلم کے ہدایت کار محمود تھے۔ اس فلم میں محمود کا کردار رکشا چلانے والے کا ہوتا ہے۔ ایک ایسے باپ کی کہانی ہے جو ایک ایسے بچے کو گود لیتا ہے جس کو پولیو کی بیماری ہے ایسے بچے کو کیسے پالنا چاہیے اس فلم میں یہی بتایا گیا ہے اس فلم کی کہانی اس وقت کے لحاظ سے بالکل نئی تھی۔ اس کے بعد عزیز قیسی نے ہدایت کار فیروز خاں کے لیے 'دیاوان' جیسی بہترین اسکرپٹ تخلیق کی۔

اس سے متعلق خالد عابدی لکھتے ہیں:

''کہانیاں سننے، کہانیاں لکھنے کا شوق مجھے بچپن سے ہے جیسا کہ میں نے آپ کو بتایا، تیسری جماعت میں میں نے سداما کی کہانی کو جونئر میں لکھی تھی منظوم کر دیا تھا۔

........بحیثیت مکالمہ نگار میری پہلی فلم ہم کہاں جا رہے ہیں ہے۔ یہ فلمستان نے بنائی تھی جو ۱۹۶۶ء میں ریلیز ہوئی۔ دوسری دو تین فلموں پر دوسرے رائٹر کا نام تھا اور یہ کسی جبر یا استحصال کی بنا پر نہیں تھا کمپنی کے طریق کار کے عین مطابق تھا جو مجھے قبول تھا۔

........میں نے فلموں کے منظر نامے بھی لکھے ہیں۔'' (۱۷۴)

اسکرپٹ نگار عزیز قیسی کے بارے میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ انہوں نے ہندوستانی سینما کے لیے بہت کم اسکرپٹ لکھی۔ لیکن ان کی اسکرپٹ سے ہی ان کی صلاحیت کا اندازہ ہو جاتا ہے۔ عزیز قیسی ہندوستانی سینما میں بحیثیت اسکرپٹ نگار اتنے ہی کامیاب ہیں جتنا کہ ادبی دنیا میں۔

عزیز قیسی کی اہم فلمیں یہ ہیں:

- دشمن دنیا کا۔۱۹۹۶

ہدایت کار: محمود

اسکرپٹ نگار: عزیز قیسی

کیمرہ: ایس نائڈو

ایڈیٹر: ایس ہیرا

- اندرجیت۔۱۹۹۱

ہدایت کار: کے. وی. راجو

اسکرپٹ نگار:عزیزقیسی،قادرخان،کے.وی.راجو

کیمرہ: پیٹرپریرا

ایڈیٹر:سندرشیٹی

● دیاوان۔۱۹۸۸

ہدایت کار: فیروزخان

اسکرپٹ نگار:عزیزقیسی،پرویزمہدی

کیمرہ:کمل بوس

ایڈیٹر:فیروزخان

● کنواراباپ۔۱۹۷۴

ہدایت کار:محمود

اسکرپٹ نگار:عزیزقیسی

کیمرہ:پربھاکرڈی نکلانکر

ایڈیٹر:بھگونت دیش پانڈے

● راکھی اورہتھکڑی۔۱۹۷۲

ہدایت کار:ایس.ایم.ساگر

اسکرپٹ نگار:عزیزقیسی،بی سی مہر،رمیش پنت

کیمرہ:داراانجینئر

ایڈیٹر:ومن راؤ

● بنسی برجو۔۱۹۷۲

ہدایت کار:پرکاش ورما

اسکرپٹ نگار:عزیزقیسی،پرکاش ورما،آر.ایس.ورما

حکیم ریاضی لتا: (۱۹۷۲-۱۹۷۹) حکیم ریاض لتا فلمی دنیا میں بحیثیت اسکرپٹ نگار جانے جاتے ہیں۔۱۹۷۲ء میں ہدایت کار اپسی ایرانی نے ایک فلم 'گرم مسالہ' کی ہدایت دی تھی۔اس فلم کے اسکرپٹ نگار حکیم ریاض اوراپسی ایرانی تھے۔یہ ایک کامیاب فلم تھی۔اس کے بعد حکیم ریاض نے ہدایت کار راج کمار کوہلی کی فلم 'جانی دشمن' لکھی۔اس فلم میں وہ تمام عناصر موجود تھے جو ایک فلم میں ناظرین کوروکے رہنے میں ہونے چاہیے۔یہ فلم بھی ۱۹۷۹ کی بہترین فلموں میں شمار کی جاتی ہیں۔

حکیم ریاض لتا کی مقبول فلمیں:

● جانی دشمن۔۱۹۷۹

ہدایت کار: راجکمار کوہلی

اسکرپٹ نگار: حکیم ریاض لتا، چرن داس شوخ، اندرراج آنند، جگی رام پال

کیمرہ: بلدیوسنگھ

ایڈیٹر: شیام راجپوت

- گرم مسالہ۔۱۹۷۲

ہدایت کار: اسپی ایرانی

اسکرپٹ نگار: حکیم ریاض لتا، اسپی ایرانی

کیمرہ: دالی دارووالا

ایڈیٹر: وٹھل بنکر

راھی معصوم رضا: (۱۹۷۲-۱۹۹۳) راہی معصوم رضا اردو ہندی دنیا میں بحیثیت ناول، افسانہ اور شاعر گنے جاتے ہیں۔ ہندوستانی کلچر کے لیے اپنی جان گنوانے والے اس شخص نے غازی پور، اتر پردیش میں آنکھیں کھولیں۔ فلمی دنیا میں بحیثیت نغمہ نگار اور اسکرپٹ نگار جانے جاتے ہیں۔ اپنے بیس (۲۰) سالہ اسکرپٹ رائٹر کی زندگی میں انہوں نے وہ کارنامہ انجام دیا کہ انھیں کچھ گنے چنے چنندہ اسکرپٹ نگاروں کے ساتھ صف اول کا اسکرپٹ نگار قرار دیا جاتا ہے۔ انہوں نے ۱۹۷۲ء میں آئی فلم 'راستے کا پتھر' کی کامیابی کے بعد پیچھے مڑکر نہیں دیکھا اور لگاتار ہندوستانی سینما کے بہترین ہدایت کاروں کے لیے فلمیں لکھتے رہے۔ مثلاً رشی کیش مکھر جی، راج کھوسلا، سبھاش گھئی، راما راؤ تاتینینی، بی آر چوپڑا، یش چوپڑا وغیرہ۔ راہی معصوم رضا کی فلمیں ہندوستانی زبان کی زندہ اور یادگار مثال ہیں۔

اس سے متعلق گوگل پر ملتا ہے۔

> **" Rahi masoom Reza born in ghazipur uttar pradesh India, was an urdu poet he won the filmfare best dialogue Award for the first film main tulsi tare aangan ki in 1979. He also wrote in Hindustani and Hindi Language and was a lyricist of bollywood."**(۱۷۵)

اسکرپٹ نگار راہی معصوم رضا کے بارے میں بغیر کسی تکلف کے یہ کہا جا سکتا ہے کہ ان کا ذہن اس طرح کا تھا کہ ان سے یا آرٹ اور کمرشیل دونوں سینما بڑے آرام سے لکھوا سکتے تھے۔ بے حد ذہین راہی معصوم رضا نے اپنی اسکرپٹ کی بدولت ہندوستانی سینما کو سنوارنے کا کام کیا ہے۔ اپنی اسکرپٹ کی وجہ سے راہی معصوم رضا ہندوستانی سینما میں ہمیشہ یاد کئے جائیں گے۔

راہی معصوم رضا کی بہترین فلمیں مندرجہ ذیل میں پیش کی گئی ہیں:

- آئینہ۔۱۹۹۳

ہدایت کار: دیپک سرین

اسکرپٹ نگار: راہی معصوم رضا، ہنی ایرانی، شنکر ایر

کیمرہ: رمیش بھلا

ایڈیٹر: کیشو نائڈو

● پرمپرا۔۱۹۹۳

ہدایت کار: یش چوپڑا

اسکرپٹ نگار: راہی معصوم رضا، آدتیہ چوپڑا، ہنی ایرانی، سریندر پرکاش

کیمرہ: منموہن سنگھ

ایڈیٹر: کیشو نائڈو

● زندگی اک جوا۔۱۹۹۲

ہدایت کار: پرکاش مہرا

اسکرپٹ نگار: راہی معصوم رضا، پرکاش مہرا، راجیو مہرا، ستیش بھٹناگر

کیمرہ: این ستین

ایڈیٹر: جینت ادھیکاری

● لمحے۔۱۹۹۱

ہدایت کار: یش چوپڑا

اسکرپٹ نگار: راہی معصوم رضا، ہنی ایرانی

کیمرہ: منموہن سنگھ

ایڈیٹر: کیشو نائڈو

● پیار کا سایہ۔۱۹۹۱

ہدایت کار: ونود کے ورما

اسکرپٹ نگار: راہی معصوم رضا، ببر سبھاش، مشتاق مرچنٹ

کیمرہ: الوک داس گپتا

ایڈیٹر: منگیش چاون

● جوانی زندہ باد۔۱۹۹۰

ہدایت کار: ارون بھٹ

اسکرپٹ نگار: راہی معصوم رضا، بھوشن بن مالی

کیمرہ: ایچ لکشمی نارائن

ایڈیٹر: اے. آر. راجندرن

● جینٹل مین۔۱۹۸۹

ہدایت کار: ونود کے ورما

اسکرپٹ نگار: راہی معصوم رضا، دھرم ویر رام

کیمرہ: دامودر نائڈو

ایڈیٹر: سندر سیٹی

● گونج۔۱۹۸۹

ہدایت کار: جلال آغا

اسکرپٹ نگار: راہی معصوم رضا، جلال آغا، تقی احمد، جوائے انگسٹن، بانو دیو، بھگونت دیش پانڈے

کیمرہ: دھرم گولاٹی

ایڈیٹر: بھگونت دیش پانڈے

● کمانڈو۔۱۹۸۸

ہدایت کار: ببر سبھاش

اسکرپٹ نگار: راہی معصوم رضا، مسز اہوسا آرا، ببر سبھاش

کیمرہ: رادھو کرماکر

ایڈیٹر: منگیش چاون

● ایماندار۔۱۹۸۷

ہدایت کار: شوشیل ملک

اسکرپٹ نگار: راہی معصوم رضا، کلونت جانی، لکشمی کانت شرما

● سویرے والی گاڑی۔۱۹۸۶

ہدایت کار: بھراتی راجا

اسکرپٹ نگار: راہی معصوم رضا، ایس بی شرما

کیمرہ: بی کننم

ایڈیٹر: ڈیوڈ دھون

● بات بن جائے۔۱۹۸۶

ہدایت کار: بھرت رنگاچاری

اسکرپٹ نگار: راہی معصوم رضا، سندیپ مکھرجی

کیمرہ: ششی کانت کابڑے

ایڈیٹر: سبھاش گپتا

● کالا دھندا گورے لوگ۔۱۹۸۶

ہدایت کار: سنجے خان

اسکرپٹ نگار: راہی معصوم رضا، لکشمی کانت شرما، سنجے خان

کیمرہ: وی سباراؤ

ایڈیٹر: وجے پانڈے

● آپ کے ساتھ۔۱۹۸۶

ہدایت کار: جے اوم پرکاش

اسکرپٹ نگار: راہی معصوم رضا، سچن بھومک

کیمرہ: وی بابا صاحب

ایڈیٹر: نند کمار

● طوائف۔۱۹۸۵

ہدایت کار: بی. آر. چوپڑا

اسکرپٹ نگار: راہی معصوم رضا، علیم مسرور، کرسماس، شاہد مسرور

● الٹا سیدھا۔۱۹۸۵

ہدایت کار: سبودھ مکھرجی

اسکرپٹ نگار: راہی معصوم رضا، رنجن بوس، سبودھ مکھرجی

کیمرہ: این وی سرینواس

ایڈیٹر: روی پٹانکر

● جھوٹی۔۱۹۸۵

ہدایت کار: رشی کیش مکھرجی

اسکرپٹ نگار: راہی معصوم رضا، بمل دتہ، سچن بھومک

کیمرہ: جیونت پٹھارے

ایڈیٹر: خان زماں خان

● جاگ اٹھا انسان۔۱۹۸۴

ہدایت کار: کے وشوناتھ

اسکرپٹ نگار: راہی معصوم رضا، کے. وشوناتھ

کیمرہ: پی. ایل. راج

ایڈیٹر: نند کمار

● کسی سے نا کہنا۔۱۹۸۳

ہدایت کار: رشی کیش مکھرجی

اسکرپٹ نگار: راہی معصوم رضا، سچن بھومک، ڈی. این. مکھرجی

کیمرہ: جیونت پٹھارے

ایڈیٹر: خان زماں خان

● ڈسکوڈانسر۔۱۹۸۳

ہدایت کار: ببر سبھاش

اسکرپٹ نگار: راہی معصوم رضا، بلراج دیپک وج،

ایڈیٹر: منگیش چاون

● بڑے دل والا۔۱۹۸۳

ہدایت کار: بھپی سونی

اسکرپٹ نگار: راہی معصوم رضا، سی. جے. پاوری، گلشن نندا

کیمرہ: این. وی. سرینواس

ایڈیٹر: ایم. ایس. شندے

● نکاح۔۱۹۸۲

ہدایت کار: وی. آر. چوپڑا

اسکرپٹ نگار: راہی معصوم رضا، رام کمار، اچلا ناگر

کیمرہ: دھرم چوپڑا

ایڈیٹر: ایس. وی. مانے

● تیری مانگ ستاروں سے بھردوں۔۱۹۸۲

ہدایت کار: راج کھوسلا

اسکرپٹ نگار: راہی معصوم رضا، اے کمل، جی. آر. کامت، جیوتی گوئل

کیمرہ: پرتاپ سنہا

ایڈیٹر: ومان بی بھوسلے

● جیون دھارا۔۱۹۸۲

ہدایت کار: رامارا ؤ تاتی نینی

اسکرپٹ نگار: راہی معصوم رضا، مسز نیر جہاں

کیمرہ: سندرم پی. این.

ایڈیٹر: وی بالاسبرامنیم

● نرم گرم۔۱۹۸۱

ہدایت کار: رشی کیش مکھرجی

اسکرپٹ نگار: راہی معصوم رضا،شانو بنرجی،منوج بسو،ڈی.این.مکھرجی،اشوک راوت

کیمرہ: جیونت پٹھارے

ایڈیٹر: خان زماں خان

● راکی۔۱۹۸۱

ہدایت کار: سنیل دت

اسکرپٹ نگار: راہی معصوم رضا، بھرت بی بھلا

کیمرہ: ایس راماچندرا

ایڈیٹر: ومان بی بھوسلے

● دو پریمی۔۱۹۸۰

ہدایت کار: راج کھوسلا

اسکرپٹ نگار: راہی معصوم رضا، جی.آر.کامت،گلشن نندا،راج بھارتی

کیمرہ: فالی مستری

ایڈیٹر: ومان بی بھوسلے

● قرض۔۱۹۸۰

ہدایت کار: سبھاش گھئی

اسکرپٹ نگار: راہی معصوم رضا،سچن بھومک

کیمرہ: کملاکر راؤ

ایڈیٹر: ومان بی بھوسلے

● گول مال۔۱۹۷۹

ہدایت کار: رشی کیش مکھرجی

اسکرپٹ نگار: راہی معصوم رضا،سچن بھومک،سیلیش دے

کیمرہ: جیونت پٹھارے

ایڈیٹر: سبھاش گپتا

● میں تلسی تیری آنگن کی۔۱۹۷۸

ہدایت کار: راج کھوسلا

اسکرپٹ نگار: راہی معصوم رضا،راج بھارتی، چندرکان کاکوڈکر، جی.آر.کامت،سورج سنیم

● کتوال صاحب۔۱۹۷۷

ہدایت کار: رشی کیش مکھرجی

اسکرپٹ نگار: راہی معصوم رضا، بمل دتہ، برین ترپاٹھی

کیمرہ: جیونت پٹھارے

ایڈیٹر: سبھاش گپتا

● بیراگ۔۱۹۷۶

ہدایت کار: آست سین

اسکرپٹ نگار: راہی معصوم رضا، ابرار علوی، ایس خلیل

کیمرہ: کمل بوس

ایڈیٹر: ترون دتہ

● پریم کہانی۔۱۹۷۵

ہدایت کار: راج کھوسلا

اسکرپٹ نگار: راہی معصوم رضا، راج کھوسلا

کیمرہ: کا کا ٹھاکر

ایڈیٹر: ومان بی بھوسلے

● ملی۔۱۹۷۵

ہدایت کار: رشی کیش مکھرجی

اسکرپٹ نگار: راہی معصوم رضا، بمل دتہ، موہنی این سپی

کیمرہ: جیونت پٹھارے

ایڈیٹر: رشی کیش مکھرجی

● پتھر اور پائل۔۱۹۷۴

ہدایت کار: ہرمیش ملہوترا

اسکرپٹ نگار: راہی معصوم رضا، روی کپور

کیمرہ: وی درگا پرساد

ایڈیٹر: بھاسکر راؤ

● راستے کا پتھر۔۱۹۷۲

ہدایت کار: مکل دت

اسکرپٹ نگار: راہی معصوم رضا، جینت دھرمادھیکاری

کیمرہ: کا کا ٹھاکر

ایڈیٹر: ومان بی بھوسلے

کے۔کے۔ شکلا: (۱۹۷۳-۱۹۹۳) کے.کے.شکلا کا تعلق تفریحی فلم کے بڑے اسکرپٹ نگاروں میں ہوتا ہے۔شکلا بنیادی طور پر فلمی دنیا میں بحیثیت اسکرپٹ نگار جانے جاتے ہیں۔شکلا کو ۱۹۷۳ء میں ہدایت کار کندن کمار کے ذریعے بنائی گئی فلم 'انوکھی ادا' سے پہچان ملی۔اس کے بعد انہوں نے منموہن دیسائی کی اہم فلموں میں اسکرپٹ نگاری کی جس کا سلسلہ شروع ہوا ۱۹۷۷ء کی کامیاب فلم 'پرورش' سے۔ اس فلم کی کہانی بچوں کے پرورش کو مرکز میں رکھ کر لکھی گئی تھی۔اس فلم میں ایک ڈاکو کا بچہ پولس آفیسر کے یہاں پرورش پا کر پولس آفیسر بنتا ہے وہی ایک پولس آفیسر کا بیٹا ڈاکو کے ساتھ رہتے ہوئے بڑا غنڈا بن جاتا ہے۔اس کے بعد شکلا نے ہدایت کار منموہن دیسائی کے لئے امر، اکبر، انتھونی (۱۹۷۷)، سہاگ (۱۹۷۹)، نصیب (۱۹۸۱)، مرد (۱۹۸۵)، گنگا جمنا سرسوتی (۱۹۸۸) وغیرہ اہم اور کامیاب فلمیں تحریر کیں۔

شکلا کی بہترین فلمیں یہ ہیں:

- گردیو۔۱۹۹۳

ہدایت کار: ونود مہرا
اسکرپٹ نگار: کے.کے.شکلا، کے.کے.سنگھ، پریاگ راج
کیمرہ: بابا اعظمی
ایڈیٹر: وامان بی بھوسلے

- طوفان۔۱۹۸۹

ہدایت کار: کیتن دیسائی
اسکرپٹ نگار: کے.کے.شکلا، سلیم خان
کیمرہ: پیٹر پریرا
ایڈیٹر: راجو کپاڈیہ

- گنگا جمنا سرسوتی۔۱۹۸۸

ہدایت کار: منموہن دیسائی
اسکرپٹ نگار: کے.کے.شکلا، انل ناگارتھ، قادر خان، پریاگ راج، سہیل ڈان
کیمرہ: پروین بھٹ
ایڈیٹر: راجو کپاڈیہ

- انصاف۔۱۹۸۷

ہدایت کار: مکل آنند
اسکرپٹ نگار: کے.کے.شکلا، مدن جوشی
کیمرہ: وی.بی.راؤ
ایڈیٹر: ڈیوڈ دھون

- جانباز۔۱۹۸۶

ہدایت کار: فیروز خان

اسکرپٹ نگار: کے. کے. شکلا، مدن جوشی

کیمرہ: کمل بوس

ایڈیٹر: فیروز خان

● اللہ رکھا۔۱۹۸۶

ہدایت کار: کیتن دیسائی

اسکرپٹ نگار: کے. کے. شکلا، پریاگ راج

کیمرہ: جل مستری

ایڈیٹر: راجو کپاڈیہ

● گرفتار۔۱۹۸۵

ہدایت کار: پریاگ راج

اسکرپٹ نگار: کے. کے. شکلا، قادر خان، پریاگ راج

کیمرہ: انور سراج

ایڈیٹر: اے پال درئی سنگھم

● مرد۔۱۹۸۵

ہدایت کار: منموہن دیسائی

اسکرپٹ نگار: کے. کے. شکلا، اندرراج آنند، پشپاراج آنند، سہیل ڈان، انل ناگارتھ، پریاگ راج

کیمرہ: پیٹر پریرا

ایڈیٹر: راجو کپاڈیہ

● نصیب۔۱۹۸۱

ہدایت کار: منموہن دیسائی

اسکرپٹ نگار: کے. کے. شکلا، قادر خان، پریاگ راج

کیمرہ: جل مستری

● سہاگ۔۱۹۷۹

ہدایت کار: منموہن دیسائی

اسکرپٹ نگار: کے. کے. شکلا، قادر خان، پریاگ راج

کیمرہ: وی درگا پرساد

ایڈیٹر: مختار احمد

● کالا آدمی۔۱۹۷۸

ہدایت کار: رمیش لکھن پال

اسکرپٹ نگار: کے.کے.شکلا، ششی بھوشن، مدن جوشی، ورندر سنہا

کیمرہ: کشور ریگے نے

ایڈیٹر: اننت آپٹے

● امر، اکبر، اینتھونی۔۱۹۷۷

ہدایت کار: منموہن دیسائی

اسکرپٹ نگار: کے.کے.شکلا، قادرخان، پریاگ راج، پشپا شرما، شریمتی جیون پر بھا ایم دیسائی

کیمرہ: پیٹر پریرا

ایڈیٹر: کملا کرکرکھانس

● پرورش۔۱۹۷۷

ہدایت کار: منموہن دیسائی

اسکرپٹ نگار: کے.کے.شکلا، قادرخان، پریاگ راج

کیمرہ: سدھیر مجومدار

ایڈیٹر: کملا کرکرکھانس

● مہا چور۔۱۹۷۶

ہدایت کار: نریندر بیدی

اسکرپٹ نگار: کے.کے.شکلا، نریندر بیدی، قادرخان، دیوکشن

کیمرہ: کے.کے.ٹھاکر

ایڈیٹر: بی.ایس.گلاڈ

● انہونی۔۱۹۷۳

ہدایت کار: روی ٹنڈن

اسکرپٹ نگار: کے.کے.شکلا، بال کرشنا، روی ٹنڈن

کیمرہ: ایس راما چندر

ایڈیٹر: ومان بی بھوسلے

● انوکھی ادا۔۱۹۷۳

ہدایت کار: کندن کمار

اسکرپٹ نگار: کے.کے.شکلا، مشتاق جلیل، رفیع اجمیری، وشوناتھ پانڈے

کیمرہ: وی درگا پرساد

ایڈیٹر: کملاکر کرکھانس

سریندر پرکاش: (۱۹۷۳-۱۹۹۳) سریندر پرکاش ہندوستانی سینما کے اسکرپٹ نگار ہیں۔ ان کی پہلی کامیاب فلم ۱۹۷۳ء میں 'انامیکا' کے نام سے ناظرین تک پہنچی۔ یہ بہت ہی کامیاب فلم تھی۔ اس کے بعد سریندر پرکاش نے 'جنبش' نام کی فلم لکھی۔ اس کے ہدایت کار صلاح الدین پرویز تھے۔ پھر یش چوپڑا کی فلم 'پرمپرا' لکھی۔ اس فلم میں آمر خاں اور سیف علی خاں اہم کردار میں تھے۔ فلم کی کہانی دو خاندانوں کی آپسی دشمنی تھی جو نئے دور میں آکر ختم ہو جاتی ہے جس وجہ سے یہ دشمنی ختم ہوتی ہے وہ پیار ہوتا ہے۔ بڑے اسکرپٹ نگاروں اور فلم کے اچھے خاتمے کے باوجود یہ فلم کامیاب نہیں ہو سکی۔

سریندر پرکاش کی مشہور فلمیں یہ ہیں:

- پرمپرا۔۱۹۹۳

ہدایت کار: یش چوپڑا

اسکرپٹ نگار: سریندر پرکاش، آدتیہ چوپڑا، ہنی ایرانی، راہی معصوم رضا

کیمرہ: منموہن سنگھ

ایڈیٹر: کیشو نائڈو

- جنبش ۔۱۹۸۶

ہدایت کار: صلاح الدین پرویز

اسکرپٹ نگار: سریندر پرکاش، صلاح الدین پرویز

کیمرہ: ایس. ایم. انور

ایڈیٹر: ایم. ایس. شندے

- انامیکا۔۱۹۷۳

ہدایت کار: رگھوناتھ جھلانی

اسکرپٹ نگار: سریندر پرکاش، ششی بھوشن، مدن جوشی

کیمرہ: منیر خان

ایڈیٹر: بابو لاونڈے، گرودت شیرالی

شفیق انصاری: (۱۹۷۴-۲۰۰۳) شفیق انصاری کی گنتی ان اسکرپٹ نگاروں میں ہوتی ہے جو ہدایت کار دلال گوہا کے پسندیدہ اسکرپٹ نگاروں میں سے تھے۔ شفیق انصاری کو کامیابی ۱۹۷۴ء میں آئی فلم 'دوست' ہدایت کار دلال گوہا سے ملی۔ اس کے بعد انصاری نے ہدایت کار دلال گوہا کے لیے ۱۹۷۵ء میں پرتیگیا، دواجنبی (۱۹۷۶) دل کا ہیرا (۱۹۷۹) وغیرہ کامیاب فلمیں لکھیں۔ ۱۹۹۲ میں شفیق انصاری نے 'پیار ہوا چوری چوری' لکھی۔ اس کے بعد بی. آر. چوپڑا نے اپنا پرانا خواب پورا کرنا چاہا اور 'باغباں' کی اسکرپٹ لکھنے لگے تو انہوں نے شفیق انصاری کو بھی یاد رکھا اور گیارہ سالوں بعد دوبارہ سے شفیق انصاری نے بحثیت اسکرپٹ نگار 'باغباں' (۲۰۰۳) لکھی۔ یہ ایک

فیملی ڈراما فلم تھی جسے ناظرین نے بہت پسند کیا۔

شفیق انصاری کی اہم فلمیں مندرجہ ذیل ہیں:

- باغباں۔۲۰۰۳

ہدایت کار: روی چوپڑا

اسکرپٹ نگار: شفیق انصاری، اچلا ناگر، بی. آر. چوپڑا، رام گوبند، ستیش بھٹنا گر

کیمرہ: ورون مکھرجی

- پیار ہوا چوری چوری۔۱۹۹۲

ہدایت کار: کے پپیاہ

اسکرپٹ نگار: شفیق انصاری، انور خان، پریہ درشن

کیمرہ: اے وینکٹیش کا

ایڈیٹر: ومان بی بھوسلے

- عزت دار۔۱۹۹۰

ہدایت کار: کے پپیاہ

اسکرپٹ نگار: شفیق انصاری

کیمرہ: اے ونکٹیش

ایڈیٹر: ومان بی بھوسلے

- دل کا ہیرا۔۱۹۷۹

ہدایت کار: دلال گوہا

اسکرپٹ نگار: شفیق انصاری، گلشن نندا، نبند وگوش

کیمرہ: ایم راجارام

ایڈیٹر: بمل رائے

- دوانجانے۔۱۹۷۶

ہدایت کار: دلال گوہا

اسکرپٹ نگار: شفیق انصاری، نبند وگھوش، نہار رنجن گپتا

کیمرہ: ایم راجارام

ایڈیٹر: بمل رائے

- پرتگیا۔۱۹۷۵

ہدایت کار: دلال گوہا

اسکرپٹ نگار:شفیق انصاری، کنور جیت سنگھ، نبند وگھوش

کیمرہ:ایم راجہ رام

ایڈیٹر:بمل رائے

● دوست ۔۱۹۷۴

ہدایت کار: دلال گوہا

اسکرپٹ نگار:شفیق انصاری، سچن بھومک

کیمرہ:ایم راجہ رام

ایڈیٹر:بمل رائے

ھمایوں مرزا: (۱۹۷۵-۲۰۰۷)ہمایوں مرزافلموں میں بطور پروڈیوسر، ہدایت کاراوراسکرپٹ نگار جانے جاتے ہیں۔ ہمایوں مرزانے بحیثیت اسکرپٹ نگاراپنے فلمی زندگی کا آغاز ۱۹۷۵ء میں آئی فلم 'زخمی' سے کیا تھا۔تقریباً ۱۰سال فلم انڈسٹری میں گزارنے کے بعدانہوں نے ۱۹۸۵ء میں 'مثال' نام کی فلم لکھی جس سے اپنے آپ کو ہندوستانی سینما میں بحیثیت ہدایت کار قائم کیا۔ہمایوں مرزا کی لکھی فلمیں قسم وعدے(۱۹۷۸)،ستم گر(۱۹۸۵)راماا ور راما(۱۹۸۸)اورطاقت ور(۱۹۸۹)وغیرہ ہیں۔

مرزاکے ذریعےلکھی گئی فلمیں یہ ہیں:

● بے نام۔۲۰۰۷

ہدایت کار:انیس بزمی

اسکرپٹ نگار:ہمایوں مرزا،انیس بزمی

کیمرہ:جونی لال

ایڈیٹر:سریش کندر

● کوئی میرے دل میں ہے۔۲۰۰۵

ہدایت کار: دیپک رامسے

اسکرپٹ نگار:ہمایوں مرزا

کیمرہ:اودے تیواری

● معشوق۔۱۹۹۲

ہدایت کار:ہمایوں مرزا

اسکرپٹ نگار:ہمایوں مرزا،ماہ رخ مرزا،شاہ رخ مرزا

کیمرہ: دیپک دگل

ایڈیٹر:سخارام گورسے

● طاقت ور۔۱۹۸۹

ہدایت کار: ڈیوڈ دھون

اسکرپٹ نگار: ہمایوں مرزا، انور خان، بابی راج، ڈیوڈ دھون

کیمرہ: شیام راؤ سیپوسکر

ایڈیٹر: ڈیوڈ دھون

● راما اور راما۔۱۹۸۸

ہدایت کار: ہمایوں مرزا

اسکرپٹ نگار: ہمایوں مرزا، ماہ رخ مرزا، شاہ رخ مرزا

کیمرہ: انل سہگل

ایڈیٹر: وجے پانڈے

● سمندر۔۱۹۸۶

ہدایت کار: راہل رویل

اسکرپٹ نگار: ہمایوں مرزا، نادرا ظہیر ببر

کیمرہ: بابا اعظمی

ایڈیٹر: اوم پرکاش مکر

● ستم گر۔۱۹۸۵

ہدایت کار: راج این سپی

اسکرپٹ نگار: ہمایوں مرزا، راہی معصوم رضا، ماہ رخ مرزا، شاہ رخ مرزا

کیمرہ: انور سراج

ایڈیٹر: بی. این. مٹیکر

● قسمیں وعدے۔۱۹۷۸

ہدایت کار: رمیش گہل

اسکرپٹ نگار: ہمایوں مرزا، مدن جوشی، ماہ رخ مرزا، شاہ رخ مرزا

کیمرہ: پیٹر پریرا

ایڈیٹر: نند کمار

● زخمی۔۱۹۷۵

ہدایت کار: راجہ ٹھاکر

اسکرپٹ نگار: ہمایوں مرزا، مدن جوشی

کیمرہ: منیر خان

ایڈیٹر: مدھوسنہا

روی کپور : (۱۹۷۲-۲۰۰۰) ہدایت کار ہرمیش ملہوترا اور راکیش روشن کے پسندیدہ اسکرپٹ نگار روی کپور کی پہلی کامیاب فلم 'روپ تیرا مستانہ' (۱۹۷۲) ہے۔ اس فلم کے ہدایت کار خالد اختر تھے۔ اس فلم کی کامیابی کے بعد روی کپور نے ہدایت کار ہرمیش ملہوترا کے لیے ۱۹۷۴ میں 'پتھر اور پائل' لکھی۔ نگینہ (۱۹۸۶) لکھی۔ اسی سال (۱۹۸۸) انہوں نے راکیشن روشن کی ہدایت والی فلم 'خون بھری مانگ' لکھی۔ اس کے بعد روی کپور ہدایت کار راکیش روشن کی زیادہ تر فلموں کی اسکرپٹ لکھتے رہے مثال کے طور پر 'کنگ انکل' (۱۹۹۳) 'کرن ارجن' (۱۹۹۵) 'کوئلا' (۱۹۹۷) 'کاروبار' (۲۰۰۰) 'کہونہ پیار ہے'۔ (۲۰۰۰) وغیرہ۔

روی کپور کی مقبول فلمیں مندرجہ ذیل ہیں:

- کہونا پیار ہے۔ ۲۰۰۰

ہدایت کار: راکیشن روشن

اسکرپٹ نگار: روی کپور، ہنی ایرانی، راکیش روشن، ساگر سرحدی

کیمرہ: کبیر لال

ایڈیٹر: سنجے ورما

- کاروبار۔ ۲۰۰۰

ہدایت کار: راکیشن روشن

اسکرپٹ نگار: روی کپور، سچن بھومک، ساگر سرحدی

کیمرہ: سمیر آریہ

ایڈیٹر: سنجے ورما

- مدر۔ ۱۹۹۹

ہدایت کار: ساون کمار ٹاک

اسکرپٹ نگار: روی کپور، انور خان، ساون کمار ٹاک

کیمرہ: نظیر خان

ایڈیٹر: سورج گھوش

- کوئلا۔ ۱۹۹۷

ہدایت کار: راکیشن روشن

اسکرپٹ نگار: روی کپور، سچن بھومک، انور خان، راکیشن روشن

کیمرہ: سمیر آریہ

ایڈیٹر: سنجے ورما

- بال برہمہ چاری۔ ۱۹۹۶

ہدایت کار: امت مہرا

اسکرپٹ نگار: روی کپور، انور خان، پرکاش مہرا

کیمرہ: بشیر علی

ایڈیٹر: شیام گپتے

- کرن ارجن۔۱۹۹۵

ہدایت کار: راکیش روشن

اسکرپٹ نگار: روی کپور، سچن بھومک، انور خان

کیمرہ: کا کا ٹھاکر

ایڈیٹر: سنجے ورما

- کنگ انکل۔۱۹۹۳

ہدایت کار: راکیش روشن

اسکرپٹ نگار: روی کپور، قادر خان، موہن کول

کیمرہ: ڈبلو. بی. راؤ

ایڈیٹر: سنجے ورما

- قربانی رنگ لائے۔۱۹۹۱

ہدایت کار: راج این پسی

اسکرپٹ نگار: روی کپور، قادر خان، موہن کول، پریاگ راج

کیمرہ: انور سراج

ایڈیٹر: ومان بی بھوسلے

- شیش ناگ۔۱۹۹۰

ہدایت کار: کے. آر. ریڈی

اسکرپٹ نگار: روی کپور، اقبال درانی، موہن کول، راجندر سنگھ آتش

کیمرہ: ہری ناتھ ریڈی

ایڈیٹر: مورالی

- آخری عدالت۔۱۹۸۸

ہدایت کار: راجیو مہرا

اسکرپٹ نگار: روی کپور، جاوید صدیقی

کیمرہ: ایس. ایم. انور

ایڈیٹر: ایم. ایس. شندے

- خون بھری مانگ۔ ۱۹۸۸

ہدایت کار: راکیش روشن

اسکرپٹ نگار: روی کپور، موہن کول، قادر خان

کیمرہ: پشپال دتہ

ایڈیٹر: سنجے ورما

- نگینہ۔ ۱۹۸۶

ہدایت کار: ہرمیش ملہوترا

اسکرپٹ نگار: روی کپور، جگموہن کپور، اچلا ناگر

کیمرہ: وی درگا پرساد

ایڈیٹر: گوبند دلواڑی

- دو دلوں کی داستان۔ ۱۹۸۵

ہدایت کار: اے. سی. ترلوک چندر

اسکرپٹ نگار: روی کپور، جاوید صدیقی، موہن کول

- پتھر اور پائل۔ ۱۹۷۴

ہدایت کار: ہرمیش ملہوترا

اسکرپٹ نگار: روی کپور، راہی معصوم رضا

کیمرہ: وی درگا پرساد

ایڈیٹر: بھاسکر راؤ

- روپ تیرا مستانہ۔ ۱۹۷۲

ہدایت کار: خالد اختر

اسکرپٹ نگار: روی کپور، احسن رضوی، کے. بی. لال

کیمرہ: وی. درگا پرساد

ایڈیٹر: پربھاکر سوپارے

شمع زیدی: (۱۹۷۳-۲۰۰۵) شمع زیدی ہندوستانی فلموں میں بحیثیت کاسٹیوم ڈیزائنر، معاون ہدایت کار اور اسکرپٹ نگار اپنا ایک الگ مقام رکھتی ہیں شمع زیدی کے فلمی زندگی کا آغاز بحیثیت اسکرپٹ نگاران کے شوہر ایم. ایس. سیتھو کے ہدایت میں بنی مسلم سیاست کو سیکولر انداز میں بنائی گئی فلم 'گرم ہوا' (۱۹۷۳) سے ہوئی۔ اس کے بعد انہوں نے ستیہ جیت رے کی پہلی ہندی فلم 'شطرنج کے کھلاڑی' (۱۹۷۷) لکھنے کا بھی موقع ملا۔ پھر ۱۹۸۱ء میں ہدایت کار مظفر علی کی فلم 'امراؤ جان' بھی لکھا۔ یہ تینوں ہی فلمیں مختلف موضوعات کی وجہ سے اپنے

وقت میں موضوع بحث رہیں تھیں۔اس کے بعد انہوں نے شیام بنیگل کی تقریباً تمام فلموں میں لکھنے کا کام کیا۔ جو مکمل طور پر آرٹ فلموں کے زمرے میں شمار کی جاتی ہیں۔ ہندوستانی سینما کے آرٹ فلموں کے لکھنے والوں کی فہرست میں شمع زیدی بہت بڑا اور اہم نام ہے۔

شمع زیدی کی معروف فلمیں مندرجہ ذیل ہیں:

- چمکی چمیلی ۔۲۰۰۴

ہدایت کار: شیام بنیگل

اسکرپٹ نگار: شمع زیدی، اتل تیواری

- نیتا جی ۔۲۰۰۴

ہدایت کار: شیام بینگل

اسکرپٹ نگار: شمع زیدی، اتل تیواری

- ہری بھری ۔۲۰۰۰

ہدایت کار: شیام بینگل

اسکرپٹ نگار: شمع زیدی

- سرداری بیگم ۔۱۹۹۶

ہدایت کار: شیام بینگل

اسکرپٹ نگار: شمع زیدی، خالد محمد

- ممو ۔۱۹۹۴

ہدایت کار: شیام بینگل

اسکرپٹ نگار: شمع زیدی، خالد محمد

- سسمن ۔۱۹۸۷

ہدایت کار: شیام بینگل

اسکرپٹ نگار: شمع زیدی

- منڈی ۔۱۹۸۳

ہدایت کار: شیام بینگل

اسکرپٹ نگار: شمع زیدی، شیام بنیگل، ستیہ دیو دوبے

- آروہن ۔۱۹۸۲

ہدایت کار: شیام بینگل

اسکرپٹ نگار: شمع زیدی

- امراؤ جان ۔۱۹۸۱

ہدایت کار: مظفر علی
اسکرپٹ نگار: شمع زیدی، جاوید صدیقی
● سطرنج کے کھلاڑی۔۱۹۷۷
ہدایت کار: ستیہ جیت رائے
اسکرپٹ نگار: شمع زیدی، ستیہ جیت رائے، جاوید صدیقی
● گرم ہوا۔۱۹۷۳
ہدایت کار: ایم. ایس. ستھیو
اسکرپٹ نگار: شمع زیدی، کیفی اعظمی

قادر خاں: (۱۹۷۴-۱۹۹۹) قادر خاں ۲۲/اکتوبر ۱۹۳۵ء کو پیدا ہوئے۔ فلموں میں بحیثیت اداکار، مزاحیہ اداکار، ہدایت کار اور اسکرپٹ نگار جانے جاتے ہیں۔ فلمی دنیا میں آنے سے پہلے وہ اسماعیل یوسف کالج سے گریجویٹ ہو چکے تھے۔ اور ممبئی کے بائیکلا میں ایم. ایچ. صابو صدیق کالج میں سول انجینیرنگ کے پروفیسر تھے۔ قادر خاں نے تقریباً ۴۵۰ ہندوستانی اور اردو فلموں میں اداکاری کی ہے اور ۲۵۰ سے زیادہ فلموں کے اسکرپٹ نگار رہے ہیں۔ قادر خاں کو ان کی پہلی فلم روٹی (۱۹۷۴) جس کو ہدایت کار منموہن دیسائی نے بنائی تھی اس فلم کے لیے ایک لاکھ اکیس ہزار روپیہ معاوضہ ملا تھا۔ فلمی دنیا میں یہ بات کھلے طور پر واضح ہے کہ امیتابھ بچن کو امیتابھ بچن بنانے میں دو اسکرپٹ نگاروں کا بڑا ہاتھ ہے ایک سلیم۔ جاوید دوسرا قادر خان. قادر خان نے منموہن دیسائی اور پرکاش مہرا کے ساتھ سب سے زیادہ کام کیا۔ اس سلسلے میں گوگل کی پیراگراف ملاحظہ فرمائیں:

> **As a dialogue writer kadar khan has worked with manmohan desai and prakash mehra for their starring amitabh bachchan Beside amitabh he was the only one to work in the rival comp of mehra and desai his films with them include ganga Jamuna saraswati, Sharabi, coolie, Desh premee, lawarish, suhaag, mukaddar ka sikandar, Parvarish and Amar akbar anthony.**
> **Other Amitabh bachchan filme for which he has written dialogue are mr. natwartal, khoon pasina, do Aur do paanch, satte pe satta Inqalab, giraftar, Hum and Agneepath, khan has also written screenplay for the starring amitabh like agneepath and Naseeb." (۱۷۶)**

اس طرح قادر خان کے بارے میں کہا جاسکتا ہے کہ وہ ہندوستانی سینما کے جدید مزاحیہ اسکرپٹ رائٹر میں شمار کئے جاتے ہیں۔ انہوں نے اپنی اسکرپٹ کے ذریعے ہندوستانی سینما کو ایک نئی طرح کی مزاحیہ سے روبرو کروایا۔ لیکن ایسا نہیں ہے کہ اس کی مزاحیہ لکھی ہوئی فلمیں پھوہر کے زمرے میں آتی ہوں، ان کے اس اسکرپٹ میں بھی سماجی رنگ نمایاں ہوتا ہے۔
قادر خاں کی مقبول فلمیں یہ ہیں:

● راجا جی۔۱۹۹۹

ہدایت کار: ویمل کمار

اسکرپٹ نگار: قادر خان، ستیش جین

کیمرہ: انل دھندا

ایڈیٹر: پرکاش دوے

● بھائی۔۱۹۹۷

ہدایت کار: دیپک ایس سیوداشانی

اسکرپٹ نگار: قادر خان

کیمرہ: سمیر ریڈی

ایڈیٹر: وی.این. میئکر

● قلی نمبرا۔۱۹۹۵

ہدایت کار: ڈیوڈ دھون

اسکرپٹ نگار: قادر خان، رومی جعفری

کیمرہ: راجن کینیگی

ایڈیٹر: اے متھو

● انصاف اپنے لہو سے۔۱۹۹۴

ہدایت کار: لطیف خان

اسکرپٹ نگار: قادر خان، سنتوش سروج

کیمرہ: ایشور بدری

ایڈیٹر: مختار احمد

● میں کھلاڑی تو اناڑی۔۱۹۹۴

ہدایت کار: سمیر مالکن

اسکرپٹ نگار: قادر خان، سچن بھومک

کیمرہ: اکرم خان

ایڈیٹر: سریش چترویدی

● سطرنج۔۱۹۹۳

ہدایت کار: عزیز سیجو ال

اسکرپٹ نگار: قادر خان، سنجیو دگل، یونس سیجو ال

کیمرہ: ایس پپو

ایڈیٹر: ومان بی بھوسلے

● ہنی مون۔۱۹۹۲

ہدایت کار: سریندر موہن

اسکرپٹ نگار: قادر خان، رنبیر پشپ، ڈی.آر.کوشل

کیمرہ: ایچ لکشمی نارائن

ایڈیٹر: نند کمار

● قربانی رنگ لائے گی۔۱۹۹۱

ہدایت کار: راج این پسی

اسکرپٹ نگار: قادر خان، موہن کول، پریاگ راج، روی کپور

کیمرہ: انور سراج

ایڈیٹر: ومان بی بھوسلے

● ہم۔۱۹۹۱

ہدایت کار: مکل آنند

اسکرپٹ نگار: قادر خان، موہن کول، روی کپور

کیمرہ: ڈبلیو. بی. راؤ

ایڈیٹر: کلدیپ کے مہن

● اگنی پتھ۔۱۹۹۰

ہدایت کار: مکل آنند

اسکرپٹ نگار: قادر خان، سنتوش سروج

کیمرہ: پروین بھٹ

ایڈیٹر: ومان بی بھوسلے

● قانون اپنا اپنا۔۱۹۸۹

ہدایت کار: گوپال بی

اسکرپٹ نگار: قادر خان، گنپتی راؤ کمنا پالی، اے پشپانند

کیمرہ: گوپال ریڈی ایس

ایڈیٹر: بی آر کوٹا گیری

● بڑے گھر کی بیٹی۔۱۹۸۹

ہدایت کار: کلپاترو

اسکرپٹ نگار: قادر خان، کے بی پاٹھک، مہنجی پرساد

کیمرہ: سدھیر مجومدار

ایڈیٹر: بی. ایس. گلاڈ

● گنگا جمنا سرسوتی۔۱۹۸۸

ہدایت کار: منموہن دیسائی

اسکرپٹ نگار: قادر خان، کے کے شکلا، انل ناگارتھ، پریاگ راج، سہیل ڈان

کیمرہ: پروین بھٹ

ایڈیٹر: راجو کپاڈیہ

● خون بھری مانگ۔۱۹۸۸

ہدایت کار: راکیش روشن

اسکرپٹ نگار: قادر خان، روی کپور، موہن کول

کیمرہ: پشپال دتہ

ایڈیٹر: سنجے ورما

● سونے پہ سہاگا۔۱۹۸۸

ہدایت کار: کے پیاہ

اسکرپٹ نگار: قادر خان، ایس سلواراج

کیمرہ: اے ونکٹیش

ایڈیٹر: ومان بی بھوسلے

● ہمت اور محنت۔۱۹۸۷

ہدایت کار: کے پیاہ

اسکرپٹ نگار: قادر خان، امیر شام جی

کیمرہ: کے ونکٹیش

ایڈیٹر: سبھاش سہگل

● مقدر کا فیصلہ۔۱۹۸۷

ہدایت کار: پرکاش مہرا

اسکرپٹ نگار: قادر خان، پرکاش مہرا، لچھمی کانت شرما

کیمرہ: این ستین

ایڈیٹر: جینت ادھیکاری

● سلطنت۔۱۹۸۶

ہدایت کار: مکل آنند

اسکرپٹ نگار: قادر خان، ارجن ہنگورانی، بھگوان گدوانی، فروغ صدیقی، مکل آنند

کیمرہ: پروین بھٹ

ایڈیٹر: ڈیوڈ دھون

● کرما۔۱۹۸۶

ہدایت کار: سبھاش گھئی

اسکرپٹ نگار: قادر خان، سچن بھومک، سبھاش گھئی

کیمرہ: کملا کر راؤ

ایڈیٹر: وامن بی بھوسلے

● سورگ سے سندر۔۱۹۸۶

ہدایت کار: کے بپیاہ

اسکرپٹ نگار: قادر خان، روی، گیان دیو اگنیہو تری

کیمرہ: اے ونکٹیش

ایڈیٹر: وامن بی بھوسلے

● گھر سنسار۔۱۹۸۶

ہدایت کار: کے بپیاہ

اسکرپٹ نگار: قادر خان، روی گیان دیو اگنی ہوتری

کیمرہ: اے ونکٹیش

ایڈیٹر: پرکاش دوے

● میرا جواب۔۱۹۸۵

ہدایت کار: این ایس راج بھرت

اسکرپٹ نگار: قادر خان، کوکو کپور

کیمرہ: پی دیوراج

ایڈیٹر: ولئی سوامی

● سرفروش۔۱۹۸۵

ہدایت کار: نارائن راؤ دیسائی

اسکرپٹ نگار: قادر خان، نارائن راؤ دیسائی

کیمرہ: ایم کنپا

ایڈیٹر: کے گوپال راؤ

● گرفتار۔۱۹۸۵

ہدایت کار: پریاگ راج

اسکرپٹ نگار: قادر خان، کے کے شکلا، پریاگ راج

کیمرہ: انور سراج

ایڈیٹر: اے پال درئی سنگھم

● مہا گرو۔۱۹۸۵

ہدایت کار: ایس. ایس. روی چندرا

اسکرپٹ نگار: قادر خان، روی، گیان دیو اگنیہو تری

کیمرہ: ڈاکٹر پرساد بابو

ایڈیٹر: گوپال راؤ کے

● انقلاب۔۱۹۸۴

ہدایت کار: رماراؤ تاتی نِنی

اسکرپٹ نگار: قادر خان، ایم ڈی سندر

کیمرہ: گوپال ریڈی ایس

ایڈیٹر: وی بالاسبرامنیم

● اندر باہر۔۱۹۸۴

ہدایت کار: راج این سپی

اسکرپٹ نگار: قادر خان، سچن بھومک، انور خان

کیمرہ: اشوک مہتا

ایڈیٹر: ومان بی بھوسلے

● شرابی۔۱۹۸۴

ہدایت کار: پرکاش مہرا

اسکرپٹ نگار: قادر خان، لکشمی کانت شرما، مہیش شرما، پرکاش مہرا

کیمرہ: این ستین

ایڈیٹر: جینت ادھیکاری

● جسٹس چودھری۔۱۹۸۳

ہدایت کار: کے رگھویندر راؤ

اسکرپٹ نگار: قادر خان

کیمرہ: کے.ایس. پرکاش راؤ

ایڈیٹر: وی.آر.کوٹا گیری

● دھرم کانٹا۔۱۹۸۲

ہدایت کار: سلطان احمد

اسکرپٹ نگار: قادر خان، بھارت بی بھلا، انور خان، کے بی پاٹھک، کپل پاٹھک

کیمرہ: آر.ڈی. ماتھر

ایڈیٹر: ایم.ایس. شندے

● ستے پہ ستا۔۱۹۸۲

ہدایت کار: راج این سپی

اسکرپٹ نگار: قادر خان، جوکی سوروپ، ستیش بھٹنا گر

کیمرہ: انور سراج

● دیش پریمی۔۱۹۸۲

ہدایت کار: منموہن دیسائی

اسکرپٹ نگار: قادر خان، کے بی پاٹھک، پریاگ راج

کیمرہ: پیٹر پریرا

ایڈیٹر: مختار احمد

● لاوارث۔۱۹۸۱

ہدایت کار: پرکاش مہرا

اسکرپٹ نگار: قادر خان، ستیش بھوشن، پرکاش مہرا، دیال شرما

کیمرہ: این ستین

● نصیب۔۱۹۸۱

ہدایت کار: منموہن دیسائی

اسکرپٹ نگار: قادر خان، پریاگ راج، کے کے شکلا

کیمرہ: جل مستری

● یارانہ۔۱۹۸۱

ہدایت کار: راکیش کمار

اسکرپٹ نگار: قادر خان، وجے کول، گیان دیو اگنیہو تری

کیمرہ: پیٹر پریرا

ایڈیٹر: وامان بی بھوسلے

● جوالا مکھی۔۱۹۸۰

ہدایت کار: پرکاش مہرا

اسکرپٹ نگار: قادر خان، سورج سنیم

کیمرہ: این ستین

ایڈیٹر: جے. آر. ادھیکاری

● عبداللہ۔۱۹۸۰

ہدایت کار: سنجے خان

اسکرپٹ نگار: قادر خان، جارج مرض بے تنی

کیمرہ: وی گوپی کرشن

ایڈیٹر: ایم. ایس. شندے

● سہاگ۔۱۹۷۹

ہدایت کار: منموہن دیسائی

اسکرپٹ نگار: قادر خان، کے کے شکلا، پریاگ راج

کیمرہ: وی درگا پرساد

ایڈیٹر: مختار احمد

● مسٹر نٹور لال۔۱۹۷۹

ہدایت کار: راکیش کمار

اسکرپٹ نگار: قادر خان، گیان دیو اگنیہو تری، راکیش کمار

کیمرہ: فالی مستری

ایڈیٹر: وامان بی بھوسلے

● مقدر کا سکندر۔۱۹۷۸

ہدایت کار: پرکاش مہرا

اسکرپٹ نگار: قادر خان، وجے کول، لکشمی کانت شرما

● شالی مار۔۱۹۷۸

ہدایت کار: کرشن شاہ

اسکرپٹ نگار: قادر خان، ہری دے لانی، کرشن شاہ، مومن خان، ایسٹن فورڈ شیرمن

کیمرہ: ہاروے گین کنس

ایڈیٹر: امت بوس

● خون پسینہ۔۱۹۷۷

ہدایت کار: راکیش کمار

اسکرپٹ نگار: قادر خان، راکیش کمار، کے کے شکلا

کیمرہ: ایشان آریہ

ایڈیٹر: آر مہادک

● پرورش۔۱۹۷۷

ہدایت کار: منموہن دیسائی

اسکرپٹ نگار: قادر خان، پریاگ راج، کے کے شکلا

کیمرہ: سدھیر مجومدار

ایڈیٹر: کملاکر کارکھانس

● امر۔اکبر۔اینتھونی۔۱۹۷۷

ہدایت کار: منموہن دیسائی

اسکرپٹ نگار: قادر خان، کے کے شکلا، پریاگ راج، پشپا شرما، جیون پربھا ایم دیسائی

کیمرہ: پیٹر پریرا

ایڈیٹر: کملاکر کارکھانس

● مہا چور۔۱۹۷۶

ہدایت کار: نریندر بیدی

اسکرپٹ نگار: قادر خان، نریندر بیدی، وید کرشن، کے کے شکلا

کیمرہ: کاکا ٹھاکر

ایڈیٹر: بی. ایس. گلاڈ

● کھیل کھیل میں۔۱۹۷۵

ہدایت کار: روی ٹنڈن

اسکرپٹ نگار: قادر خان، سچن بھومک، شیلے شیلندر

کیمرہ: ایم آر. وشنو دیو

ایڈیٹر: ومان بی بھوسلے

● روٹی۔۱۹۷۴

ہدایت کار: منموہن دیسائی

اسکرپٹ نگار: قادر خان، اختر الایمان، کے وی پاٹھک، پریاگ راج، جیون پربھا ایم دیسائی

کیمرہ: کے ویکنٹھ

ایڈیٹر: کملاکر کارکھانس

ہری دے لانی: (۱۹۷۸-) ہریدے لانی ہندوستانی سینما کے ان اسکرپٹ نگاروں میں شمار کئے جاتے ہیں۔ جو آرٹ اور کمرشیل دونوں سینما میں لکھا اور کامیابی حاصل کی۔ گمن (۱۹۷۸) جس کے ہدایت کار مظفر علی تھے ہریدے لانی کی پہلی فلم تھی۔ یہ فلم آرٹ فلموں کے زمرے میں آتی ہے۔ مختلف موضوعات پر فلمیں بنانے کے لیے مشہور کیتن مہتا کے لیے ہریدے لانی نے اپنی زیادہ تر اسکرپٹ تخلیق کیں۔ کیتن مہتا کے ساتھ ہری دے لانی کی پہلی فلم ۱۹۸۸ میں 'ہیرو ہیرا لال' تھی۔ اس کے بعد انہوں نے 'مایا' (۱۹۹۳) آر یا پار (۱۹۹۷) وغیرہ اہم فلمیں لکھیں۔ اس کے علاوہ انہوں نے کمرشیل سنیما کے نام پر 'راکی' (۲۰۰۶)، 'آن' (۲۰۰۴) من چلا (۱۹۹۹) وغیرہ اہم فلمیں ان کے کھاتے میں درج ہے۔

اس سے متعلق گوگل کا ایک پیراگراف ملاحظہ فرمائیں:

> **" Hriday Lani has written script and dialogues for various india films. He has written dialoguse for commercial successfull like agni sakshi (1996) yashwant (1997) Yugpurush (1999) He also written for parallel cinema like gaman (1978) mirch Masala (1987) salim Lange pe mat ro (1987) and salam bomboy (1988). He shared the filmfare award for best dialogue with pathik vats for his work in sarfarosh (1999) at the 45th Filmfare award. He recievce a screen award for yeshwant 1997."** (۱۷۷)

اس نکات کی روشنی میں کہا جاسکتا ہے کہ ہری دے لانی ہندوستانی سینما کے لیے صرف اور صرف سماجی لحاظ سے بہترین فلمیں تخلیق کیں۔ انہوں نے ان فلموں کی بدولت ہندوستانی سینما کو دنیا کے سماجی لحاظ سے اچھی فلموں کے مقابلے میں لاکر کھڑا کردیا۔ اسکرپٹ نگار ہری دے لانی کے احسان کو انڈین سینما کبھی فراموش نہیں کرسکتی ہے۔

ہری دے لانی کی اہم فلمیں مندرجہ ذیل ہیں:

● راکی۔۲۰۰۶

ہدایت کار: سریش کرشنا

اسکرپٹ نگار: ہری دے لانی، جنک

کیمرہ: راجکمار کے

ایڈیٹر: سنجیب دتا

- آن۔۲۰۰۴

ہدایت کار: مدھر بھنڈارکر

اسکرپٹ نگار: ہری دے لانی، منوج تیاگی، سنجیو پوری

کیمرہ: مدھوکر ایس راؤ

- کہاں ہو تم۔۲۰۰۳

ہدایت کار: وجے کمار

اسکرپٹ نگار: ہری دے لانی، چھایا شنوے، وجے کمار

ایڈیٹر: وجے کمار

- مو کچھ۔۲۰۰۱

ہدایت کار: اشوک مہتا

اسکرپٹ نگار: ہری دے لانی، راج ماربوس، اشوک مہتا

کیمرہ: اشوک مہتا

ایڈیٹر: نندو

- من چلا۔۱۹۹۹

ہدایت کار: جے پرکاش شو

اسکرپٹ نگار: ہری دے لانی، جنک

کیمرہ: اکرم خان

ایڈیٹر: جواہر رازدان

- سرفروش۔۱۹۹۹

ہدایت کار: جون میتھو ماتھن

اسکرپٹ نگار: ہری دے لانی، جان میتھو ماتھن، پاتھک ولٹس

کیمرہ: وکاس سیوارمن

ایڈیٹر: جیتھو منڈل

- یگ پروش۔۱۹۹۸

ہدایت کار: پارتھو گھوش

اسکرپٹ نگار: ہری دے لانی، پردیپ گھٹک

کیمرہ: کے وی رمنا

ایڈیٹر: اے.آر.راجندرن

● آر یا پار۔۱۹۹۷

ہدایت کار: کیتن مہتا

اسکرپٹ نگار: ہری دے لانی، کیتن مہتا

کیمرہ: دھرم گولاٹی

ایڈیٹر: اسیم سنہا

● یشونت۔۱۹۹۷

ہدایت کار: انل مٹو

اسکرپٹ نگار: ہری دے لانی، انل مٹو، شباہ شمسی

کیمرہ: شنکر بردھن

ایڈیٹر: کلدیپ کے مہن

● اگنی ساچھی۔۱۹۹۶

ہدایت کار: پارتھو گھوش

اسکرپٹ نگار: ہری دے لانی، رنویر پشپ

کیمرہ: کے.وی. رمنا

ایڈیٹر: اے. آر. راجندرن

● مایا۔۱۹۹۳

ہدایت کار: کیتن مہتا

اسکرپٹ نگار: ہری دے لانی، گستاوٗفلوبرٹ، سیتانشو پشسندرا

کیمرہ: انوپ جوتوانی

ایڈیٹر: رینو سلوجا

● پرہار۔۱۹۹۱

ہدایت کار: نانا پاٹکر

اسکرپٹ نگار: ہری دے لانی، نانا پاٹکر، سجت سین

کیمرہ: دیبو دیودھر

ایڈیٹر: آفاق حسین

● سلیم لنگڑے پہ مت رو۔۱۹۹۸

ہدایت کار: سعید اختر مرزا

اسکرپٹ نگار: ہری دے لانی، اختر مرزا، جنیفر مرزا، کمل سوروپ، منوج لالوانی، روی اوجھا، سعید اختر مرزا

کیمرہ: ورندر سینی

● ہیرو ہیرالال۔۱۹۸۸

ہدایت کار: کیتن مہتا

اسکرپٹ نگار: ہری دے لانی، گل آنند، کیتن مہتا، نوشیل مہتا

کیمرہ: جہانگیر چودھری

ایڈیٹر: سانتھو گپتا

● شالیمار۔۱۹۷۸

ہدایت کار: کرشنا شاہ

اسکرپٹ نگار: ہری دے لانی، قادر خان، کرشنا شاہ، مومن خان، اسٹین فورڈ شیر مین

کیمرہ: ہاروے جینکن

ایڈیٹر: امت بوس

● گمن۔۱۹۷۸

ہدایت کار: مظفر علی

اسکرپٹ نگار: ہری دے لانی

سعید اختر مرزا : (۱۹۷۸-۲۰۰۱) سعید اختر مرزا، اسکرپٹ نگار اختر مرزا کے بیٹے اور اسکرپٹ نگار اور ہدایت کار عزیز مرزا کے بڑے بھائی ہیں۔ سعید اختر مرزا ہندوستانی سینما میں بحیثیت ہدایت کار اور اسکرپٹ نگار جانے جاتے ہیں۔ ۸۰ کے دہائی میں مرزا آرٹ فلمیں تخلیق کرنے والوں کے زمرے میں سرفہرست تھے اور جب تک فلمیں بناتے رہے فلم کی اس تعریف کو ذہن میں رکھ کر جس کے تحت کہا گیا ہے کہ یہ آرٹ (فلم) بھی برائے فن نہیں بلکہ برائے زندگی ہونی چاہیے۔ سعید اختر مرزا نہ صرف اپنے فلموں کے موضوع کے لیے چرچہ میں ہوتے تھے بلکہ اپنے فلموں کے نام کی وجہ سے بھی مثلاً اروند سائی کی عجیب داستان (۱۹۷۸) 'ار برٹ پنٹو کو غصہ کیوں آتا ہے' (۱۹۸۰) 'موہن جوشی حاضر ہو' (۱۹۸۴) وغیرہ۔

اس سے متعلق انسائیکلو پیڈیا آف انڈین سینما میں لکھا ہوا ہے۔

Hindi-Urdu Director born in Bombay. Son of noted scenarist Akhtar Mirza. Worked in advertising before joining the FTII 1973-76 co-founder of Yukt Film Co-op with K Hariharan, Mani Kaul, Kamal Swaroop, where he made Arvind Desai Ki Ajeeb Dastan. Early films attempt free following narrative style claiming partial influence of Brazilian Cinema Novo, using verite shots usually of Bombay's working class. Started Iskra in collaboration with Kundan shah producing major TV series with each episode directed in turn by Mirza, Shah and colleagues

like Raman Kumar and brother Aziz Mirza Directed 17 of Nukkads 39 episodes a drama series set on a Bombay street corner Made 11 of Intezaar's 26 episodes, a drama series about life in Kamalpura, a very small town. The group face censorship trouble when Kundan shah's serial Police Station was denied telecast permission by Doordarshan Started that his TV work was aimed at 14 year olds because the medium is genared to that age level. (۱۷۸)

ان نکات کی روشنی میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ سعید اختر مرزا اپنی بہترین اسکرپٹ کی بدولت ہندوستانی سینما کے سماجی لحاظ سے بہترین اسکرپٹ تخلیق کرنے والوں کے زمرے میں آگئے ہیں۔ ان کی اسکرپٹ میں بڑی گہرائی ہوتی ہے انہوں نے کسی خاص مدعوں کو ہی لے کر فلمیں تخلیق کیں۔ ان کے اس تعاون کو ہندوستانی سینما کبھی بھلا نہیں سکتا ہے۔

مرزا کی اہم فلمیں یہ ہیں:

- چھو لیں گے آکاش۔ ۲۰۰۱

ہدایت کار: ورندر سینی

اسکرپٹ نگار: سعید اختر مرزا

کیمرہ: ورندر سینی

ایڈیٹر: امیش گپتا

- نسیم۔ ۱۹۹۵

ہدایت کار: سعید اختر مرزا

اسکرپٹ نگار: سعید اختر مرزا، اشوک مشرا

کیمرہ: ورندر سینی

- سلیم لنگڑے پہ مت رو۔ ۱۹۸۹

ہدایت کار: سعید اختر مرزا

اسکرپٹ نگار: سعید اختر مرزا، اختر مرزا، ہری دے لانی، جنیفر مرزا، کمل سوروپ، منوج لالوانی، روی اوجھا

کیمرہ: ورندر سینی

- موہن جوشی حاضر ہو۔ ۱۹۸۴

ہدایت کار: سعید اختر مرزا

اسکرپٹ نگار: سعید اختر مرزا، یوسف مہتا، سدھیر مشرا

کیمرہ: ورندر سینی

ایڈیٹر: رینو سلوجا

● البرٹ پنٹو کو غصہ کیوں آتا ہے۔۱۹۸۰

ہدایت کار: سعید اختر مرزا

اسکرپٹ نگار: سعید اختر مرزا

کیمرہ: ورندر سینی

ایڈیٹر: رینو سلوجا

● اروند دیسائی کی عجیب داستان ۔۱۹۷۸

ہدایت کار: سعید اختر مرزا

اسکرپٹ نگار: سعید اختر مرزا، سائرس مستری، وجے تندولکر

کیمرہ: ورندر سینی

سید سلطان : (۱۹۷۹-۲۰۰۵) سید سلطان ہندوستانی سینما کے اسکرپٹ نگار ہیں۔ان کی پہلی کامیاب فلم 'مسٹر نٹور لال' (۱۹۷۹) تھی۔اس فلم میں امیتابھ بچن اور ریکھا نے خوبصورت اداکاری کی تھی اور امجد خان بھی بڑے اہم رول میں تھے۔اس فلم کے ہدایت کار راکیش کمار ہیں۔اس کے بعد پھر ہدایت کار راکیش کمار نے اپنی فلم 'دو اور دو پانچ' (۱۹۸۰) کمانڈر (۱۹۸۱) دل تجھ کو دیا (۱۹۸۷) وغیرہ کی ذمہ داری سید سلطان کو دی۔یہ فلمیں بھی بڑی کامیاب تھیں۔اس کے علاوہ سید سلطان نے ۱۹۸۶ میں این چندرا کی ہدایت میں بننے والی فلم 'انکش' بھی لکھی۔سید سلطان کے تعلقات ہدایت کار سمیر مالکن سے بھی اچھے تھے۔سلطان نے ان کی فلم 'کارتھیف' (۱۹۸۶) لکھی۔

سلطان کی مقبول فلمیں یہ ہیں:

● نگہبان۔۲۰۰۵

ہدایت کار: دلیپ شنکر

اسکرپٹ نگار: سید سلطان، دلیپ شنکر

کیمرہ: ہرمیت سنگھ

ایڈیٹر: وی.این. مئیکر

● الجھن۔۲۰۰۱

ہدایت کار: راجن جوہری

اسکرپٹ نگار: سید سلطان

کیمرہ: کاکا ٹھاکر

ایڈیٹر: نند کمار

● قیمت۔

ہدایت کار: سمیر مالکن

اسکرپٹ نگار: سید سلطان، سچن بھومک، مدن جوشی

کیمرہ: تھامس اے زیویر

ایڈیٹر: سریش چترویدی

● بدمعاش۔۱۹۹۸

ہدایت کار: گوتم پوار

اسکرپٹ نگار: سید سلطان

کیمرہ: ایس پپو

ایڈیٹر: وجے پرمار

● دونمبری۔۱۹۹۸

ہدایت کار: ٹی. ایل. وی. پرساد

اسکرپٹ نگار: سید سلطان،

● ادھار کی زندگی۔۱۹۹۴

ہدایت کار: کے. وی. راجو

اسکرپٹ نگار: سید سلطان، کے وی راجو

کیمرہ: ایس نائڈو

ایڈیٹر: ایس ہیرا

● دی مونسٹر۔۱۹۹۳

ہدایت کار: شیام رامسے، تلسی رامسے

اسکرپٹ نگار: سید سلطان، وائی. وی. تیاگی

کیمرہ: گنگو رامسے

ایڈیٹر: وکاس درپکر، اور شیام گپتے

● انکش۔۱۹۸۶

ہدایت کار: این چندرا

اسکرپٹ نگار: سید سلطان، این چندرا

کیمرہ: ایچ لکشمی نارائن

ایڈیٹر: این چندرا

● کارتھیف۔۱۹۸۶

ہدایت کار: سمیر مالکن

اسکرپٹ نگار: سید سلطان

کیمرہ: تھامس اے زاویئر

● نصیب۔۱۹۸۱

ہدایت کار: منموہن دیسائی

اسکرپٹ نگار: سید سلطان، قادر خان، پریاگ راج، کے۔کے شکلا

کیمرہ: جل مستری

● ۲اور۲پانچ۔۱۹۸۰

ہدایت کار: راکیش کمار

اسکرپٹ نگار: سید سلطان، گیان دیوا گنیہوتری، سچن بھومک، قادر خان

کیمرہ: وی رامامرتھی

ایڈیٹر: ایم جی بالوراؤ

● مسٹر نٹور لال۔۱۹۷۹

ہدایت کار: راکیش کمار

اسکرپٹ نگار: سید سلطان، گیان دیوا گنیہوتری، قادر خان، راکیش کمار

کملیشور: (۱۹۷۵-۱۹۸۹) کملیشور اردو ہندی ادبی دنیا میں بحیثیت ناول نگار جانے جاتے ہیں۔ کملیشور کا پورا نام کملیشور پرساد سکسینہ ہے۔ وہ ۶ ر جنوری ۱۹۳۲ء کو مین پوری اتر پردیش میں پیدا ہوئے۔ فلمی دنیا میں بحیثیت اسکرپٹ رائٹر جانے جاتے ہیں۔ کلمیشور کی پہلی کامیاب فلم انھیں کے ناول 'کالی آندھی' پر مبنی (۱۹۷۵) تھی۔ اس فلم کے ہدایت کار گلزار تھے۔ اس کے بعد انہوں نے گلزار کے لیے 'موسم' (۱۹۷۵) شکتی سامنت کے لیے 'امانش' اور 'چھوٹی سی بات' جیسی بہترین آرٹ فلمیں لکھیں۔ لیکن اس کے بعد وہ اپنی اس شاندار روایت کو قائم نہ رکھ سکے اور ہدایت کار ساون کمار ٹاک کے لیے تفریحی فلمیں لکھنے لگے۔ اس کڑی کی شروعات ہوئی ۱۹۸۱ء میں آئی فلم 'ساجن کی سیلی' سے۔ اس کے بعد انہوں نے سوتن (۱۹۸۳) لیلیٰ ۱۹۸۴ء، پریتی (۱۹۸۶) سوتن کی بیٹی (۱۹۸۹) یہ تمام فلمیں ہدایت کار ساون کمار ٹاک کی فلمیں لکھیں۔ اپنی فلمی زندگی میں کملیشور نے تقریباً ۷۵ فلمیں لکھیں۔ ۲۷ جنوری ۲۰۰۷ کو فرید آباد میں ان کا انتقال ہو گیا۔

ان سے متعلق گوگل میں یہ پیراگراف ملتا ہے۔

> **" He more to bombay in the 1970 and started writing script and dialogue for Hindi films in the Next decade or so he worked for over 75 feature films which include film like gulzar 'Aandhi' based on his novel Kaali Aandhi, Mausam, Basu Chattejee Rajnigandha, Choti Si baat, Rang Birangi and Ravi Chopra's triller The Burning train.""** (۱۷۹)

ان نکات کی روشنی میں کہا جاسکتا ہے کہ یوں تو کملیشور نے بہت سارے ہدایت کاروں کے لئے اپنی اسکرپٹ لکھی ہے لیکن انہوں نے فیملی مسائل کو مختلف نظریے سے دیکھتے ہوئے ہدایت کار ساون کمار ٹاک کے لیے سب سے زیادہ فلمیں تخلیق کیں ہیں۔ ان کی ان

فلموں میں فیملی کے الگ الگ مسائل جن کو اسکرپٹ نگار کملیشور سماجی لحاظ سے حل کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔

کملیشور کی معروف فلمیں مندرجہ ذیل ہیں:

- سوتن کی بیٹی۔۱۹۸۹

ہدایت کار: ساون کمار ٹاک

اسکرپٹ نگار: کملیشور، بھرت بی بھلا، ساون کمار ٹاک

کیمرہ: منموہن سنگھ

ایڈیٹر: ونکٹیش نائک

- پریتی۔۱۹۸۶

ہدایت کار: ساون کمار ٹاک

اسکرپٹ نگار: کملیشور، بھرت بی بھلا، ساون کمار ٹاک

کیمرہ: منموہن سنگھ

ایڈیٹر: ڈیوڈ دھون

- لیلا۔۱۹۸۴

ہدایت کار: ساون کمار ٹاک

اسکرپٹ نگار: کملیشور، ساون کمار ٹاک

کیمرہ: منموہن سنگھ

ایڈیٹر: ڈیوڈ دھون

- یہ دیش۔۱۹۸۴

ہدایت کار: رامار اؤ ٹاٹی ننی

اسکرپٹ نگار: کملیشور

- سوتن۔۱۹۸۳

ہدایت کار: ساون کمار ٹاک

اسکرپٹ نگار: کملیشور، وجے کول

کیمرہ: منموہن سنگھ

ایڈیٹر: ڈیوڈ دھون

- رنگ برنگی۔۱۹۸۳

ہدایت کار: رشی کیش مکھرجی

اسکرپٹ نگار: کملیشور، رشی کیش مکھرجی، اشوک راوت

کیمرہ: جے ونت پٹھارے

ایڈیٹر: خان زماں خان

● ساجن کی سہیلی۔۱۹۸۱

ہدایت کار: ساون کمار ٹاک

اسکرپٹ نگار: کملیشور، ساون کمار ٹاک

کیمرہ: کے. ایچ. کپاڈیا

ایڈیٹر: ڈے وڈ دھون

● رام بلرام۔۱۹۸۰

ہدایت کار: وجے آنند

اسکرپٹ نگار: کملیشور، وجے آنند

کیمرہ: فالی مستری

ایڈیٹر: وجے آنند

● چھوٹی سی بات۔۱۹۷۰

ہدایت کار: باسو چٹرجی

اسکرپٹ نگار: کملیشور، باسو چٹرجی

کیمرہ: کے. کے. مہاجن

ایڈیٹر: وی این میئکر

● امانش۔۱۹۷۵

ہدایت کار: شکتی سامنت

اسکرپٹ نگار: کملیشور، شکتی پداراج گرو

● موسم۔۱۹۷۵

ہدایت کار: گلزار

اسکرپٹ نگار: کملیشور، بھوشن بن مالی، گلزار

کیمرہ: کے ویکنٹھ

ایڈیٹر: وامان بی بھوسلے، گرودت شیرالی

● آندھی۔۱۹۷۵

ہدایت کار: گلزار

اسکرپٹ نگار: کملیشور، گلزار، بھوشن بن مالی

کیمرہ: کے ویکنٹھ

ایڈیٹر: وامان بی بھوسلے، گرودت شیرالی

نیر جھاں: (۱۹۷۷-۱۹۸۳) نیر جہاں نے بحیثیت اسکرپٹ نگار راہی معصوم رضا کے ساتھ مل کر فلمی دنیا کو عمدہ فلمیں دیں ہیں ۔ نیر جہاں کے فلمی زندگی کا آغاز ہدایت کار رشی کیش مکھرجی کی فلم 'الاپ' (۱۹۷۷) سے ہوتا ہے۔ نیر جہاں نے اپنی زیادہ تر فلمیں ہداتے کار راماراؤ تاتی نینی کے لیے لکھی۔ راماراؤ کے ساتھ ان کی پہلی فلم 'جدائی' (۱۹۸۰) پھر انہوں نے 'میں انتقام لوں گا' (۱۹۸۲) اورجیون دھارا (۱۹۸۲) لکھی ۔ راماراؤ کے ساتھ لکھی ہوئی ان کی تمام فلمیں کامیاب ہوئی تھیں ۔اس کے بعد انہوں نے اپنی آخری فلم 'پریم تپسیا' (۱۹۸۳) لکھی ۔اس کے ہدایت کار نارائن راؤ دساری تھے۔

نیر جہاں کی بہترین فلمیں یہ ہیں:

- پریم تپسیا۔۱۹۸۳

ہدایت کار: نارائن راؤ دساری

اسکرپٹ نگار: نیر جہاں، اے مدھوکر، راہی معصوم رضا، نارائن راؤ دساری

کیمرہ: ایم کنپا

ایڈیٹر: کرشنا راجو بی

- جیون دھارا۔۱۹۸۲

ہدایت کار: راماراؤ تاتی نینی

اسکرپٹ نگار: نیر جہاں، راہی معصوم رضا

کیمرہ: سندرم پی. این.

ایڈیٹر: وی بالا سبرامنیم

- میں انتقام لوں گا۔۱۹۸۲

ہدایت کار: راماراؤ تاتی نینی

اسکرپٹ نگار: نیر جہاں، جینت دھرما دھیکاری، راہی معصوم رضا، ایم ڈی سندرم

کیمرہ: سندرم ۔پی. این.

ایڈیٹر: وی بالا سبرامنیم

- جدائی ۔۱۹۸۰

ہدایت کار: راماراؤ تاتی نینی

اسکرپٹ نگار: نیر جہاں، ایم بالا مرگن، راہی معصوم رضا، راماراؤ تاتی نینی

ایڈیٹر: وی بالا سبرامنیم

- الاپ ۔۱۹۷۷

ہدایت کار: رشی کیش مکھرجی

اسکرپٹ نگار: نیر جہاں، بمل دتہ، برین ترپاٹھی، راہی معصوم رضا، رشی کیش مکھرجی

کیمرہ: جے ونت پٹھارے

ایڈیٹر: خان زماں خان

جاوید صدیقی: (۱۹۷۷ء-۔۔۔۔) جاوید صدیقی ادبی دنیا میں ڈراما نگار اور ناول نگار تو دوسری طرف فلمی دنیا میں اسکرپٹ نگار ہیں۔ جاوید صدیقی کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ انہوں نے آرٹ سینما بھی لکھا اور کمرشیل سینما بھی۔ جاوید صدیقی کے فلمی زندگی کا آغاز دنیا کے بڑے ہدایت کاروں میں شمار ستیہ جیت رائے کی پہلی ہندوستانی فلم 'شطرنج کے کھلاڑی' (۱۹۷۷) سے ہوئی۔ اس کے بعد انہوں نے ایم۔ایس۔ستھیو کی فلم بارہ (۱۹۸۰) لکھی اور اس کے بعد ۱۹۸۱ء میں مظفر علی کی کلاسک امراء جان یہ تینوں ہی فلمیں ہندوستانی سینما کے آرٹ فلموں کے زمرے میں شمار کی جاتی ہیں۔ اس کے بعد وہ تفریحی فلمیں بھی لکھنے لگے اور اس میں بھی صف اول کے اسکرپٹ نگار بنے اور ہندوستانی سینما کو بے حد کامیاب فلمیں دیں۔

اس سے متعلق گوگل کا پیراگراف ملاحظہ فرمائیں:

> **During the career siddique has collaborated with some of India most prominent Filmmakers, from Independent directer like satyajit ray and shyam Benegal to commercial director like yosh chopra and subhash ghai. He has become an integral part of Indian cinema in both commercial and Art cinema field.**
>
> **Siddique has won the two film fare award two screen award and one BFJ Award." (۱۸۰)**

مندرجہ بالا باتوں کی روشنی میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ جاوید صدیقی، اسکرپٹ نگار اور ہدایت کار خواجہ احمد عباس کی روایت کو آگے بڑھانے والے اسکرپٹ نگار ہیں۔ ایک طرف انہوں نے ستیہ جیت رے، شیام بینگل کے لیے خالص سماجی فلمیں لکھ کر اپنے سماجی نظریے کو پیش کیا تو وہیں دوسری طرف ہندوستانی سینما کے کمرشیل فلموں کے مکالمے اور سین لکھ کر ناظرین کو اپنا دیوانہ بنالیا۔ اسکرپٹ نگار جاوید صدیقی اس لئے ہندوستانی سینما کے بڑے اسکرپٹ نگاروں میں شمار کئے جاتے ہیں۔

جاوید صدیقی کی معیاری فلمیں یہ ہیں:

- اک دھن بنارس کی ۔ ۲۰۰۶

ہدایت کار: پنکج پراشر

اسکرپٹ نگار: جاوید صدیقی، ایل۔بی۔سنگھ

- بلیک میل ۔ ۲۰۰۵

ہدایت کار: انل دیوگن

اسکرپٹ نگار: جاوید صدیقی، روبن بھٹ

کیمرہ: نرمل جانی

ایڈیٹر:ایسٹیون برناڈ

● دل مانگے مور۔۲۰۰۴

ہدایت کار:اننت مہادیون

اسکرپٹ نگار:جاوید صدیقی،اننت مہادیون،کرن کٹریل،کے۔جے۔مہادیون

کیمرہ:امت رائے

ایڈیٹر:سنجیودتہ

● کوئی مل گیا۔۲۰۰۳

ہدایت کار:راکیش روشن

اسکرپٹ نگار:جاوید صدیقی،روبن بھٹ،سچن بھومک ہنی ایرانی،راکیشن روشن

کیمرہ:سمیر آریا

ایڈیٹر:سنجے ورما

● تہذیب۔۲۰۰۳

ہدایت کار:خالد محمد

اسکرپٹ نگار:جاوید صدیقی،خالد محمد

کیمرہ:سنتوش سیون

ایڈیٹر:اے سریکر پرساد

● ہم کسی سے کم نہیں۔۲۰۰۲

ہدایت کار:ڈیوڈ دھون

اسکرپٹ نگار:جاوید صدیقی،روبن بھٹ،رومی جعفری

کیمرہ:منموہن سنگھ

ایڈیٹر:ڈیوڈ دھون

● کیا یہی پیار ہے۔۲۰۰۲

ہدایت کار:کے مرلی موہن راؤ

اسکرپٹ نگار:جاوید صدیقی،جلیس شیروانی

کیمرہ:چھوٹا کے نائڈو

ایڈیٹر:کے روی کمار

● زبیدہ۔۲۰۰۱

ہدایت کار:شیام بنیگل

اسکرپٹ نگار: جاوید صدیقی، خالد محمد

کیمرہ: راجن کوٹھاری

ایڈیٹر: اسیم سنہا

- چوری چوری چپکے چپکے۔ ۲۰۰۱

ہدایت کار: عباس علی بھائی برماوالا

اسکرپٹ نگار: جاوید صدیقی، نیرج وورا، شیام گوئل

کیمرہ: تھومس اے زاویئر

ایڈیٹر: حسین اے برماوالا

- راجو چاچا۔ ۲۰۰۰

ہدایت کار: انل دیوگن

اسکرپٹ نگار: جاوید صدیقی، انیس بظمی، روبن بھٹ

کیمرہ: نرمل جانی

ایڈیٹر: چندن اروڑا

- فضا۔ ۲۰۰۰

ہدایت کار: خالد محمد

اسکرپٹ نگار: جاوید صدیقی، خالد محمد

کیمرہ: سنتوش سیون

ایڈیٹر: اے سریکر پرساد

- دل کیا کرے۔ ۱۹۹۹

ہدایت کار: پرکاش جھا

اسکرپٹ نگار: جاوید صدیقی، منگیش کلکرنی، پرکاش جھا، وویک آپٹے

کیمرہ: راجن کوٹھاری

ایڈیٹر: پرکاش جھا

- تال۔ ۱۹۹۹

ہدایت کار: سبھاش گھئی

اسکرپٹ نگار: جاوید صدیقی، سچن بھومک، سبھاش گھئی

کیمرہ: کبیر لال

ایڈیٹر: سبھاش گئی

● انگارے۔۱۹۹۸

ہدایت کار: مہیش بھٹ

اسکرپٹ نگار: جاوید صدیقی، روبن بھٹ، آکاش کھورانہ

کیمرہ: سمیر آریہ

ایڈیٹر: سنجے سنکلا

● ڈپلی کیٹ۔۱۹۹۸

ہدایت کار: مہیش بھٹ

اسکرپٹ نگار: جاوید صدیقی، روبن بھٹ، آکاش کھورانہ

کیمرہ: سمیر آریہ

ایڈیٹر: وامان بی بھوسلے

● پردیش۔۱۹۹۷

ہدایت کار: سبھاش گھئی

اسکرپٹ نگار: جاوید صدیقی، سبھاش گھئی، نیرج پاٹھک

کیمرہ: کبیر لال

ایڈیٹر: رینو سلوجا

● چاہت۔۱۹۹۶

ہدایت کار: مہیش بھٹ

اسکرپٹ نگار: جاوید صدیقی، روبن بھٹ، آکاش کھورانہ

کیمرہ: اشوک بہل

ایڈیٹر: بھرت سنگھ

● راجہ ہندوستانی۔۱۹۹۶

ہدایت کار: دھرمیش درشن

اسکرپٹ نگار: جاوید صدیقی، رابن بھٹ، دھرمیش درشن

کیمرہ: ڈبلو بی راؤ

ایڈیٹر: بھرت سنگھ

● زمانہ دیوانہ۔۱۹۹۵

ہدایت کار: رمیش سپی

اسکرپٹ نگار: جاوید صدیقی، روبن بھٹ

کیمرہ: کے. کے مہاجن

ایڈیٹر: ایم. ایس. شندے

● دل والے دلہنیا لے جائیں گے۔۱۹۹۵

ہدایت کار: آدتیہ چوپڑا

اسکرپٹ نگار: جاوید صدیقی، آدتیہ چوپڑا

کیمرہ: منموہن سنگھ

ایڈیٹر: کیشو نائڈو

● ہم دونوں۔۱۹۹۵

ہدایت کار: شفیع انعام دار

اسکرپٹ نگار: جاوید صدیقی، روبن بھٹ، شفیع انعام دار

کیمرہ: راجن کیناگی

ایڈیٹر: وامان بی بھوسلے

● ممو۔۱۹۹۴

ہدایت کار: شیام بینیگل

اسکرپٹ نگار: جاوید صدیقی، خالد محمد، شمع زیدی

کیمرہ: پرسنو جین

ایڈیٹر: اسیم سنہا

● چوراہا۔۱۹۹۴

ہدایت کار: صداقت حسین

اسکرپٹ نگار: جاوید صدیقی، طاہر خان

کیمرہ: کمل بوس

ایڈیٹر: پرشانت کھیڈیکر

● ڈر۔۱۹۹۳

ہدایت کار: یش چوپڑا

اسکرپٹ نگار: جاوید صدیقی، ہنی ایرانی

کیمرہ: منموہن سنگھ

ایڈیٹر: کیشو نائڈو

● بازی گر۔۱۹۹۳

ہدایت کار: عباس۔علی بھائی برماوالا
اسکرپٹ نگار: جاوید صدیقی، روبن بھٹ، آکاش کھورانہ
کیمرہ: تھامس اے زاویئر
ایڈیٹر: حسین اے برماوالا

● ادھرم۔۱۹۹۲
ہدایت کار: عزیز سیجو ال
اسکرپٹ نگار: جاوید صدیقی، تلک درس
کیمرہ: اروندلاڈ
ایڈیٹر: اے متھو

● باغی۔۱۹۹۰
ہدایت کار: دیپک ایس شیودسانی
اسکرپٹ نگار: جاوید صدیقی، سلمان خان
کیمرہ: اروندلاڈ
ایڈیٹر: اے متھو

● علاقہ۔۱۹۸۹
ہدایت کار: عزیز سیجاول
اسکرپٹ نگار: جاوید صدیقی
کیمرہ: اروندلاڈ
ایڈیٹر: ومان بی بھوسلے

● مرمٹیں گے۔۱۹۸۸
ہدایت کار: کول شرما
اسکرپٹ نگار: جاوید صدیقی، کول شرما
کیمرہ: وی درگا پرساد
ایڈیٹر: مختار احمد

● شکریہ۔۱۹۸۸
ہدایت کار: اے۔سی۔ترولوک چندر
اسکرپٹ نگار: جاوید صدیقی، اے۔سی۔ترولوگ چندر، موہن کول، نیلمھ کول، روی کپور
کیمرہ: وشوناتھ رائے

ایڈیٹر: تارا سنگھ

● آخری عدالت۔۱۹۸۸

ہدایت کار: راجیو مہرا

اسکرپٹ نگار: جاوید صدیقی، روی کپور

کیمرہ: ایس. ایم. انور

ایڈیٹر: ایم. ایس. شندے

● نام ونشان۔۱۹۸۷

ہدایت کار: اجے کشیک

اسکرپٹ نگار: جاوید صدیقی، ٹینو آنند، سنتوش سروج

کیمرہ: کے. وی. رمنا

ایڈیٹر: ڈیوڈ دھون

● دو دلوں کی داستان۔۱۹۸۵

ہدایت کار: اے. سی. ترلوک چندر

اسکرپٹ نگار: جاوید صدیقی، موہن کول، روی کپور

● امراؤ جان۔۱۹۸۱

ہدایت کار: مظفر علی

اسکرپٹ نگار: جاوید صدیقی، مرزا محمد ہادی رسوا، مظفر علی، شمع زیدی

کیمرہ: پروین بھٹ

ایڈیٹر: بی پرساد

● بارہ۔۱۹۸۰

ہدایت کار: ایم. ایس. ساتھیا

اسکرپٹ نگار: جاوید صدیقی، اننتھ مورتی یو. آر. شمع زیدی

کیمرہ: اشوک گنجل

● شطرنج کے کھلاڑی۔۱۹۷۷

ہدایت کار: ستیہ جیت رائے

اسکرپٹ نگار: جاوید صدیقی، منشی پریم چندر، ستیہ جیت رائے، شمع زیدی

کیمرہ: سومیدو رائے

ایڈیٹر: دلال دتہ

سلیم۔جاوید (۱۹۸۲۔۱۹۷۱) ہندوستانی سینما کی تاریخ میں ایک اسکرپٹ نگار کی جوڑی سب سے زیادہ مشہور ہوئی۔اس جوڑی کا نام سلیم۔جاوید ہے۔سلیم۔جاوید کے اسکرپٹ نگاری کا آغاز ۱۹۷۱ میں آئی فلم 'انداز' سے ہوا۔سلیم۔جاوید کی مکمل لکھی ہوئی اسکرپٹ والی فلم زنجیر (۱۹۷۳) ہے۔سلیم۔جاوید کی جوڑی نے ہندوستانی سینما کو جدید سینما سے متعارف کروایا۔ایسا مانا جاتا ہے کہ ۱۹۷۰ سے ۱۹۸۰ کے درمیان جتنی بھی مشہور و مقبول فلمیں آئیں ان میں سے اکثر انھیں دونوں کی ہیں۔سلیم۔جاوید کے اسکرپٹ کی اہم خوبی کردار نگاری، مغربی طرز کے اسکرین پلے اور ان دونوں نے ہندوستانی سینما کو ایک کردار دیا جسے انگری ینگ مین سے شہرت ملی۔

اس سے متعلق انسائیکلوپیڈیا آف انڈین سینما میں ملتا ہے۔

The most successful secenarists of 70s Indian cinema. Javed Akhtar, son of songwriter jan Nissar Akhtar and born in 1945 in Gwalior, started his career in the late 60s writing the diialogues of e.g. S.M. Sagar's Sarhadi Lutera 1966. Salim Khan established himself as a scenarist with 70s mega star Rajesh Khanna's hit Hathi mere saathi 1971. The two teamed up to writer e.g. dialogues for Ramesh Sippy's seeta Aur Geeta 1972 and the script for Nasir Hussain hit teen picture Yaadon ki Baraat 1973. They broke through as a team in 1973 mainly with the rise of Amitabh Bachchan writing his first vigilante movie, Prakash Mehra's Zanjeer 1973 Established themselves in the wake of Bachhan's success with Deewar and sholay (both 1975), followed by don and Trisbul both 1978, later claiming the authorship of the star's screen persona. Became independent attractions with equal billing as the stars while inaugurating a new era in professional screenplay writing. They separated shortly after Aakhri Dao 1975 after which Akhtar wrote several hit films such as Mr India (1989 and the massively successful song Ek do teen on N. Chandra's Tenzab (1988) Salim Khan returned to top-billing status with shashilal Nair's Falak 1988 . Khan's son Slaman Khan became a star with Maine pyar Kiya 1989. (۱۸۱)

سلیم۔جاوید کی فلمیں مندرجہ ذیل ہیں:

- **انداز۔۱۹۷۱**

ہدایت کار: رمیش سپی
اسکرپٹ نگار: سلیم۔جاوید، سچن بھومک
کیمرہ: کے. ویکنٹھ

● ہاتھ کی صفائی۔۱۹۷۱

ہدایت کار: پرکاش مہرا

اسکرپٹ نگار: سلیم۔جاوید

● ہاتھی میرے ساتھی۔۱۹۷۱

ہدایت کار: ایم.اے.تھرومونگم

اسکرپٹ نگار: سلیم۔جاوید

● سیتا اور گیتا۔۱۹۷۲

ہدایت کار: رمیش سپی

اسکرپٹ نگار: سلیم۔جاوید

ایڈیٹر: ایم.ایس.شندے

● یادوں کی بارات۔۱۹۷۳

ہدایت کار: ناصر حسین

اسکرپٹ نگار: سلیم۔جاوید، ناصر حسین

کیمرہ: منیر خان

ایڈیٹر: بابولوانڈے، گرودت شیرالی

● زنجیر۔۱۹۷۳

ہدایت کار: پرکاش مہرا

اسکرپٹ نگار: سلیم۔جاوید

کیمرہ: این.ستین

ایڈیٹر: آر مہادک

● مجبور۔۱۹۷۴

ہدایت کار: روی ٹنڈن

اسکرپٹ نگار: سلیم۔جاوید

● دیوار۔۱۹۷۵

ہدایت کار: یش چوپڑا

اسکرپٹ نگار: سلیم۔جاوید

کیمرہ: کیکی

ایڈیٹر: ٹی.آر.منگیشکر، پران مہرا

● شعلے۔۱۹۷۵

ہدایت کار: رمیش سپی

اسکرپٹ نگار: سلیم۔جاوید

کیمرہ: دوارکا دیویچا

ایڈیٹر: ایم.ایس.شندے

● ایمان دھرم۔۱۹۷۷

ہدایت کار: دیش مکھرجی

اسکرپٹ نگار: سلیم۔جاوید

کیمرہ: نریمن اے ایرانی

ایڈیٹر: داس دھئی ماڈے

● چاچا بھتیجا۔۱۹۷۷

ہدایت کار: منموہن دیسائی

اسکرپٹ نگار: سلیم۔جاوید، پریاگ راج

کیمرہ: وی درگا پرساد

ایڈیٹر: کملا کر کارکھانس

● ترشول۔۱۹۷۸

ہدایت کار: یش چوپڑا

اسکرپٹ نگار: سلیم۔جاوید

کیمرہ: کےگی

ایڈیٹر: بی.منگیشکر

● ڈان۔۱۹۷۸

ہدایت کار: چندر بروت

اسکرپٹ نگار: سلیم۔جاوید

کیمرہ: نریمن اے ایرانی

ایڈیٹر: ومن راؤ

● کالا پتھر۔۱۹۷۹

ہدایت کار: یش چوپڑا

اسکرپٹ نگار: سلیم۔جاوید

کیمرہ: کیکی

● دوستانہ۔۱۹۸۰

ہدایت کار: راج کھوسلہ

اسکرپٹ نگار: سلیم۔جاوید

کیمرہ: نریمن اے ایرانی

ایڈیٹر: ومان بھوسلے

● شان۔۱۹۸۰

ہدایت کار: رمیش سپی

اسکرپٹ نگار: سلیم۔جاوید

کیمرہ: ایس.ایم.انور

ایڈیٹر: ایم ایس شندے

● کرانتی۔۱۹۸۱

ہدایت کار: منوج کمار

اسکرپٹ نگار: سلیم۔جاوید، منوج کمار

کیمرہ: جوائے ڈسوجا

ایڈیٹر: منوج کمار

● شکتی۔۱۹۸۲

ہدایت کار: رمیش سپی

اسکرپٹ نگار: سلیم۔جاوید

کیمرہ: ایس.ایم.انور

ایڈیٹر: ایم.ایس.شندے

● زمانہ۔۱۹۸۵

ہدایت کار: رمیش تلوار

اسکرپٹ نگار: سلیم۔جاوید

● مسٹر انڈیا۔۱۹۸۷

ہدایت کار: شیکھر کپور

اسکرپٹ نگار: سلیم۔جاوید، شیکھر کپور

کیمرہ: بابا اعظمی

ایڈیٹر: ومان بھوسلے، گرودت شیرالی

انور خاں: (۱۹۸۲۔۲۰۰۴) انور خاں ۸۰ کی دہائی میں متعارف ہوئے ہندوستانی سینما کے اہم اسکرپٹ نگاروں میں سے ایک ہیں۔ انور خاں کی پہلی مقبول فلم 'دھرم کانٹا' (۱۹۸۲) تھی اس کے ہدایت کار سلطان احمد تھے۔ دھرم کانٹا ۸۰ کی دہائی کی اہم فلموں میں شمار کی جاتی ہے اس کے بعد انور خاں کی 'اندر باہر' فلم آئی۔ اس کے ہدایت کار راج این سپی تھے۔ یہ فلم بھی کامیاب ہوئی تھی۔ پہلے پہل تو انور خاں نے بڑے اسکرپٹ رائٹرس کے ساتھ کام کیا جس سے ان میں ایک خاص طرح کا نکھار آیا۔ اس کے بعد انھوں نے ہندوستان کے بڑے ہدایت کاروں کے ساتھ کام نہیں کرنے کے باوجود ہندوستانی سینما کو کافی اہم فلمیں دیں۔ مثلاً جیتے ہیں شان سے (۱۹۸۸) رام لکھن (۱۹۸۹) شہزادے (۱۹۸۹) پھول بنے انگار (۱۹۹۱) صنم بے وفا (۹۱۹۱) دلال (۱۹۹۳) کرن ارجن (۱۹۹۵) اوزار (۱۹۹۷) بندھن (۱۹۹۸) دلہے راجا (۱۹۹۸) وغیرہ۔

انور خان کی مقبول فلمیں یہ ہیں:

- سنو سسر جی۔۲۰۰۴

ہدایت کار: بمل کمار

اسکرپٹ نگار: انور خان، پرفل پارکھ، راجیو کول

کیمرہ: دامودر نائڈو

ایڈیٹر: پرکاش دوے

- انکھیوں سے گولی مارے۔۲۰۰۲

ہدایت کار: ہرمیش ملہوترا

اسکرپٹ نگار: انور خان، پرفل پارکھ، راجیو کول

کیمرہ: شیام راؤ شپو شکر

ایڈیٹر: گوند دالواڈی

- چور مچائے شور۔۲۰۰۲

ہدایت کار: ڈیوڈ دھون

اسکرپٹ نگار: انور خان، شاہنواز احمد کنی، یونس سجوال

کیمرہ: ہرمیت سنگھ

ایڈیٹر: ڈیوڈ دھون

- آمدنی آٹھنی خرچہ روپیہ۔۲۰۰۱

ہدایت کار: اے۔ایس۔ رونددر بابو

اسکرپٹ نگار: انور خان، وی شیکھر

ایڈیٹر: گوتم راجو

● حد کر دی آپ نے۔۲۰۰۰

ہدایت کار: منوج اگروال

اسکرپٹ نگار: انور خان، پرفل پارکھ، راجیو کول، شتیش جین

کیمرہ: نرمل جانی

ایڈیٹر: ارون

● ہیرالال پنالال۔۱۹۹۹

ہدایت کار: کنول شرما

اسکرپٹ نگار: انور خان، پرفل پارکھ، راجیو کول

کیمرہ: انل سہگل

ایڈیٹر: اے متھو

● مدر۔۱۹۹۹

ہدایت کار: ساون کمار ٹاک

اسکرپٹ نگار: انور خان، روی کپور، ساون کمار ٹاک

کیمرہ: ناظر خان

ایڈیٹر: سورج گھوش

● دولہے راجا۔۱۹۹۸

ہدایت کار: ہرمیش ملہوترا

اسکرپٹ نگار: انور خان، پرفل پارکھ، راجیو کول

کیمرہ: شیام راؤ شپوسکر

ایڈیٹر: گوندال واڈی

● بندھن۔۱۹۹۸

ہدایت کار: راجیش ملک

اسکرپٹ نگار: انور خان

کیمرہ: راجن کینا گی

ایڈیٹر: جے نرسمہا راؤ

● کوئلا۔۱۹۹۷

ہدایت کار: راکیش روشن

اسکرپٹ نگار: انور خان، سچن بھومک، روی کپور، راکیش روشن

کیمرہ: سمیر آریہ

ایڈیٹر: سنجے ورما

● لہو کے دو رنگ۔۱۹۹۷

ہدایت کار: مہل کمار

اسکرپٹ نگار: انور خان، مہل کمار

کیمرہ: روسی بلی موریہ

ایڈیٹر: یوسف شیخ

● اوزار۔۱۹۹۷

ہدایت کار: سہیل خان

اسکرپٹ نگار: انور خان

کیمرہ: کا کا ٹھاکر

ایڈیٹر: اے متھو

● بال برہماچاری۔۱۹۹۶

ہدایت کار: امت مہرا

اسکرپٹ نگار: انور خان، پرکاش مہرا، روی کپور

کیمرہ: بشیر علی

ایڈیٹر: شیام گپتا

● کرن ارجن۔۱۹۹۵

ہدایت کار: راکیش روشن

اسکرپٹ نگار: انور خان، سچن بھومک، روی کپور

کیمرہ: کا کا ٹھاکر

ایڈیٹر: سنجے ورما

● امانت۔۱۹۹۴

ہدایت کار: راج این پپی

اسکرپٹ نگار: انور خان، سچن بھومک

کیمرہ: ایس پپو

ایڈیٹر: اشوک ہونڈا

● سنگ دل صنم۔۱۹۹۴

ہدایت کار: شومو مکھر جی

اسکرپٹ نگار: انور خان، شومو مکھر جی، تنویر خان

کیمرہ: الوک داس گپتا

ایڈیٹر: وشوناتھ راؤ

● چندر مکھی ۔۱۹۹۳

ہدایت کار: دیپالوئے دے

اسکرپٹ نگار: انور خان، سلمان خان

کیمرہ: ڈبلو. بی. راؤ

ایڈیٹر: مختار احمد

● دلال ۔۱۹۹۳

ہدایت کار: پارتھو گھوش

اسکرپٹ نگار: انور خان، کوثر بھارتی، ترون گھوش

کیمرہ: این ستین

ایڈیٹر: شیام گپتا

● پولس اور مجرم ۔۱۹۹۲

ہدایت کار: کے. سی. بوکاڈیا

اسکرپٹ نگار: انور خان، کے. سی. بوکاڈیا

کیمرہ: پیٹر پریرا

ایڈیٹر: گوند دالواڈی

● پیار ہوا چوری چوری ۔۱۹۹۲

ہدایت کار: کے پپاہ

اسکرپٹ نگار: انور خان، پریہ درشن، شفیق انصاری

کیمرہ: اے وینکٹیش

ایڈیٹر: وامان بی بھوسلے

● صنم بے وفا ۔۱۹۹۱

ہدایت کار: ساون کمار ٹاک

اسکرپٹ نگار: انور خان، بھرت بی بھلا، ساون کمار ٹاک

کیمرہ: منموہن سنگھ

ایڈیٹر: جواہر راز دان

● پھول بنے انگارے۔۱۹۹۱

ہدایت کار: کے سی. بوکاڈیا

اسکرپٹ نگار: انور خان

● خطرناک۔۱۹۹۰

ہدایت کار: بھرت رنگا چاریہ

اسکرپٹ نگار: انور خان، سورج سنم

کیمرہ: راجن کینا گی

ایڈیٹر: سندر سیٹی

● شہزادے۔۱۹۸۹

ہدایت کار: راج این سپی

اسکرپٹ نگار: انور خان، پی ڈی مہرا

کیمرہ: انور سراج

ایڈیٹر: اشوک ہونڈا

● جنگ باز۔۱۹۸۹

ہدایت کار: مہل کمار

اسکرپٹ نگار: انور خان، مہل کمار، نصرت سید

کیمرہ: روسی بلی موریہ

ایڈیٹر: یوسف شیخ

● رام لکھن۔۱۹۸۹

ہدایت کار: سبھاش گھئی

اسکرپٹ نگار: انور خان، رام کیلکر، سبھاش گھئی

کیمرہ: اشوک مہتا

ایڈیٹر: وامان بی بھوسلے

● جیتے ہیں شان سے۔۱۹۸۸

ہدایت کار: کنول شرما

اسکرپٹ نگار: انور خان، ابھیلاش، کنول شرما، راج جالندھری

کیمرہ: ایس پپو

ایڈیٹر: وجے پانڈے

● میرا حق۔۱۹۸۶

ہدایت کار: اجے کشیپ

اسکرپٹ نگار: انور خان، اجے کشیپ، بابی راج

کیمرہ: وی درگا پرساد

ایڈیٹر: ڈیوڈ دھون

● کرم داتا۔۱۹۸۶

ہدایت کار: ششی لال کے نایر

اسکرپٹ نگار: انور خان، تالک درس

کیمرہ: اشوک گنجل

ایڈیٹر: حسین اے برماوالا

● جان کی بازی۔۱۹۸۵

ہدایت کار: اجے کشیپ

اسکرپٹ نگار: انور خان، اجے کشیپ

کیمرہ: وی درگا پرساد

ایڈیٹر: ڈیوڈ دھون

● اندر باہر۔۱۹۸۴

ہدایت کار: راج این پسی

اسکرپٹ نگار: انور خان، سچن بھومک، قادر خان

کیمرہ: اشوک مہتا

ایڈیٹر: ومان بی بھوسلے

● دھرم کانٹا۔۱۹۸۲

ہدایت کار: سلطان احمد

اسکرپٹ نگار: انور خان، بھرت بی بھلا، قادر خان، کے بی پاٹھک، کپل پاٹھک

کیمرہ: آر. ڈی. ماتھر

ایڈیٹر: ایم. ایس. شندے

مہیش بھٹ : (۱۹۸۲-) مہیش بھٹ کو ہندوستانی سینما میں آرٹ اور کمرشیل سینما کے ہدایت کار اور اسکرپٹ نگار کے روپ میں یاد کیا جائے گا۔ مہیش بھٹ کی فلمی زندگی کا آغاز ہدایت کار اور اسکرپٹ نگار کے طور پر ہوا تھا۔ ان کی فلمیں ارتھ (۱۹۸۲) سارانس

(۱۹۸۴) جنم (۱۹۸۵) کاش (۱۹۸۷) زخم (۱۹۹۸) آرٹ فلموں کے زمرے میں شمار کی جاتی ہیں۔1995 کے بعد انہوں نے صرف اسکرپٹ رائٹنگ کی طرف دھیان دینا شروع کیا۔ اور کمرشیل فلمیں لکھنی شروع کی اور وہ کمرشیل فلموں کی بھی دنیا میں ایک بڑانام بن کرابھرے۔ان کے ذریعے لکھی گئی بے حد کامیاب فلمیں راز (۲۰۰۲) جسم (۲۰۰۳) مرڈر (۲۰۰۴) گینگسٹر (۲۰۰۶) وغیرہ ہیں۔

اس سے متعلق انسائیکلوپیڈیا آف انڈین سینما کا ایک پیراگراف ملاحظہ فرمائیں:

Hindi director born and educated in Bombay. Son of film maker Nanabhai Bhatt whose Jeewan Rekha (1974) he scripted. Dropped out college in 1970. Former assistant to Raj Khosla. Along with N. Chandra and J.P. Dutta, One of an aggressive new generation of commercial Hindi film makers whose early work was marked by psychological violence. Debut film, Manzilen Aur Bi Hain, was banned for 14 months by the censors, allegedly for mocking the sacred institution of marriage. His melodramas about illegitimaly and marital affairs are more successful on video than as theatrical releases. Soap-opera sentimentalism is often given a voyeuristic edge by claiming autographical sources (notably his break through film Arth) His successful 90 s films are often lone stories starring daughter pooja Bhatt (Dil Hai ke Maanta Nahi). Shifted increasingly to doordarshan (e.g. daddy) and ad the first film production of STAR'S Hindi channel Zee-T.V, Phir Teri Kahani Yad Aayi. Wrote a biography of U.G. Krishnamurthi. Currently editor of a video film magazine, and the T.V series swabhi-maan writen by pulp novelist shobha De.
(۱۸۲)

اسکرپٹ رائٹر مہیش بھٹ سے متعلق یہ کہا جا سکتا ہے کہ انھیں ہندوستانی سینما میں آرٹ اور کمرشیل دونوں طرح کی فلمیں تخلیق کیں۔ بھٹ نے اپنی فلمی زندگی میں جو کچھ بھی لکھا انھیں پوری لگن اور ایمانداری سے لکھا اور اسی وجہ سے آج وہ اسکرپٹ نگاری کی دنیا میں بڑی عزت کی نگاہ سے دیکھے جاتے ہیں۔

مہیش بھٹ کی مشہور فلمیں یہ ہیں:

- ارتھ۔۱۹۸۲

ہدایت کار: مہیش بھٹ
اسکرپٹ نگار: مہیش بھٹ، سجت سین
کیمرہ: پروین بھٹ

ایڈیٹر: کیشو ہیرانی

● سارانس۔۱۹۸۴

ہدایت کار: مہیش بھٹ

اسکرپٹ نگار: مہیش بھٹ، سجت سین، امت کھنا

کیمرہ: ادیپ ٹنڈن

ایڈیٹر: ڈیوڈ دھون

● جنم۔۱۹۸۵

ہدایت کار: مہیش بھٹ

اسکرپٹ نگار: مہیش بھٹ، سورج سنم

کیمرہ: پروین بھٹ

ایڈیٹر: رینوسلوجا

● کاش۔۱۹۸۷

ہدایت کار: مہیش بھٹ

اسکرپٹ نگار: مہیش بھٹ،

کیمرہ: بابو بھائی مستری، پروین بھٹ

ایڈیٹر: ومان بی بھوسلے

● زخم۔۱۹۹۸

ہدایت کار: مہیش بھٹ

اسکرپٹ نگار: مہیش بھٹ، تنوجا چندرا، گریش دھمیجا

کیمرہ: نرمل جانی

ایڈیٹر: سنجے شکلا

● دشمن۔۱۹۹۸

ہدایت کار: تنوجا چندرا

اسکرپٹ نگار: مہیش بھٹ، سچن بھومک، گریش دھمیجا

کیمرہ: نرمل جانی

ایڈیٹر: ومان بی بھوسلے

● سنگھرش۔۱۹۹۹

ہدایت کار: تنوجا چندرا

اسکرپٹ نگار: مہیش بھٹ، گریش دھمیجا

کیمرہ: دھرما تیجا

ایڈیٹر: امت سکسینا

● قصور۔۲۰۰۱

ہدایت کار: وکرم بھٹ

اسکرپٹ نگار: مہیش بھٹ، گریش دھمیجا

کیمرہ: پروین بھٹ

ایڈیٹر: امت سکسینا

● راز۔۲۰۰۲

ہدایت کار: وکرم بھٹ

اسکرپٹ نگار: مہیش بھٹ، گریش دھمیجا

کیمرہ: پروین بھٹ

ایڈیٹر: امت سکسینا

● جسم۔۲۰۰۳

ہدایت کار: امت سکسینا، آدتیہ پرکاش سنگھ

اسکرپٹ نگار: مہیش بھٹ

کیمرہ: فواد خان

● فٹ پاتھ۔۲۰۰۳

ہدایت کار: وکرم بھٹ

اسکرپٹ نگار: مہیش بھٹ، گریش دھمیجا

کیمرہ: پروین بھٹ

ایڈیٹر: عاقب علی

● انتہا۔۲۰۰۳

ہدایت کار: وکرم بھٹ

اسکرپٹ نگار: مہیش بھٹ، گریش دھمیجا

کیمرہ: پروین بھٹ

● مرڈر۔۲۰۰۴

ہدایت کار: انوراگ بسو

اسکرپٹ نگار: مہیش بھٹ، انوراگ بسو

کیمرہ: فواد خان

ایڈیٹر: عاقب علی

● روگ۔۲۰۰۵

ہدایت کار: ہمانشو برہما بھٹ

اسکرپٹ نگار: مہیش بھٹ

کیمرہ: انشومن مہالے

ایڈیٹر: عاقب علی

● زہر۔۲۰۰۵

ہدایت کار: موہت سوری

اسکرپٹ نگار: مہیش بھٹ

کیمرہ: فواد خان

ایڈیٹر: عاقب علی

● گنگیسٹر۔۲۰۰۶

ہدایت کار: انوراگ بسو

اسکرپٹ نگار: مہیش بھٹ، انوراگ بسو

کیمرہ: بابی سنگھ

ایڈیٹر: عاقب علی

● کجرارے۔۲۰۱۰

ہدایت کار: پوجا بھٹ

اسکرپٹ نگار: مہیش بھٹ، شگفتہ رفیق

کیمرہ: انشومن مہالے

● مرڈر۔۲۔۲۰۱۱

ہدایت کار: موہت سوری

اسکرپٹ نگار: مہیش بھٹ، شگفتہ رفیق

کیمرہ: روی والیا

ایڈیٹر: دویندر مردیشور

● راز (تھری ڈی)۔۲۰۱۲

ہدایت کار: وکرم بھٹ

اسکرپٹ نگار: مہیش بھٹ، شگفتہ رفیق

سدھیر مشرا: (-۱۹۸۳) سدھیر مشرا ہندوستانی سینما میں بحیثیت ہدایت کار اور اسکرپٹ نگار جانے جاتے ہیں لیکن مشرا کی فلمی زندگی کا آغاز بحیثیت اسکرپٹ نگار ہی ہوا تھا۔ مشرا نے سب سے پہلے ہدایت کار کندن شاہ کی فلم 'جانے بھی دو یاروں' (۱۹۸۳ء) کے اسکرپٹ نگاروں میں سے تھے۔ سدھیرا مشرا کی پیدائش اتر پردیش کے لکھنؤ میں ہوئی تھی۔ مدھیہ پردیش کے سابق وزیر اعلیٰ دوارکا پرساد مشرا ان کے دادا ہیں اور ڈی این مشرا جنہوں نے لکھنؤ فلم سوسائٹی کی بنیاد رکھی ان کے والد تھے۔ اسکرپٹ رائٹنگ کی دنیا میں تقریباً ۵۔۴ سالوں تک رہنے کے بعد انہوں نے ہدایت کاری کی دنیا میں قدم رکھا اور آج اسکرپٹ رائٹر ہونے کے علاوہ اچھے ہدایت کار بھی ہیں۔

اس سے متعلق گوگل کا ایک پیراگراف ملاحظہ فرمائیں:

"Sudhir mishra is an indian film director and screenwriter most Renowned for directing critically acclaimed film like hazaron khwahishein Aisi, Dharavi and chameli.

Shdhir Bhai mishra was born and brought up in lucknow. He is the grandson of farmer madhya pradesh cheif minister dwarka prasad mishra. His father DN mishra was the founder member of lucknow Film society.

He moved to mumbai in 1980, and strated his carreer as assistant director and script writer in kundan shah comedy classes jaane bhi Do yaaron 1983 and later worked with saeed Akhtar mirza in mohan joshi Hazir Ho (1984) and with vidhu vinod chopra in khamosh (1985)." (۱۸۳)

سدھیر مشرا کے بارے میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ ہندوستان کے کئی بڑے اسکرپٹ نگاروں میں ایک نام سدھیر مشرا کا بھی ہے۔ سدھیر مشرا ہمیشہ اپنی گہری سماجی سمجھ کی اسکرپٹ کی وجہ سے ہندوستانی سینما میں جانے جائیں گے۔

سدھیر مشرا کی اہم فلمیں نیچے دی جا رہی ہیں:

- کھویا کھویا چاند۔ ۲۰۰۷

ہدایت کار: سدھیر مشرا

اسکرپٹ نگار: سدھیر مشرا

کیمرہ: سچن کمار کرشنن

- ہزاروں خواہشیں ایسی۔ ۲۰۰۳

ہدایت کار: سدھیر مشرا

اسکرپٹ نگار: سدھیر مشرا، روچی نرائن، شیو کمار سبرامنیم

کیمرہ: اسیم بجاج

ایڈیٹر: کیتھرین دھویر

- کلکتہ میل۔۲۰۰۳

ہدایت کار: سدھیر مشرا

اسکرپٹ نگار: سدھیر مشرا، گنا سیکھر روچی نرائن، سوربھ شکلا

کیمرہ: روی کے چندرن

ایڈیٹر: شریش کندر

- چمیلی۔۲۰۰۳

ہدایت کار: سدھیر مشرا

اسکرپٹ نگار: سدھیر مشرا، اننت بلانی، شیوکمار سبرامنیم، سوانند کرکرے

کیمرہ: اسیم بجاج

- دھراوی۔۱۹۹۲

ہدایت کار: سدھیر مشرا

اسکرپٹ نگار: سدھیر مشرا

کیمرہ: راجیش جوشی

ایڈیٹر: رینو سلوجا

- میں زندہ ہوں۔۱۹۸۸

ہدایت کار: سدھیر مشرا

اسکرپٹ نگار: سدھیر مشرا،

کیمرہ: راجیش جوشی

ایڈیٹر: رینو سلوجا

- یہ وہ منزل تو نہیں۔۱۹۸۷

ہدایت کار: سدھیر مشرا

اسکرپٹ نگار: سدھیر مشرا

کیمرہ: دیولنگ بوس

- خاموش۔۱۹۸۵

ہدایت کار: ودھو ونود چوپڑا

اسکرپٹ نگار: سدھیر مشرا، ودھو ونود چوپڑا، رنجیت کپور، سعید مرزا، کندن شاہ، منجل سنہا، موہن سنہا

کیمرہ: ونود پردھان

ایڈیٹر: رینوسلوجا

● موہن جوشی حاضر ہو۔۱۹۸۴

ہدایت کار: سعید اختر مرزا

اسکرپٹ نگار: سدھیر مشرا، یوسف مہتا، سعید اختر مرزا

کیمرہ: ورییندر سینی

ایڈیٹر: رینوسلوجا

● جانے بھی دو یارو۔۱۹۸۳

ہدایت کار: کندن شاہ

اسکرپٹ نگار: سدھیر مشرا، کندن شاہ، رنجیت کپور، ستیش کوشک

کیمرہ: ونود پردھان

ایڈیٹر: رینوسلوجا

کندن شاہ : (۱۹۸۳-۲۰۰۲) کندن شاہ ۱۹۴۷ء میں پیدا ہوئے۔ فلمی دنیا میں بحیثیت ہدایت کار اور اسکرپٹ نگار پہچان ملی۔ ہندوستانی سینما میں 'جانے بھی دو یاروں' کو مزاحیہ کلاسک کا درجہ حاصل ہے۔ اس فلم کے ہدایت کار اور اسکرپٹ نگار کندن شاہ ہیں۔ اس کے بعد کندن شاہ نے دھوونود چوپڑا کے لیے ۱۹۸۵ء میں 'خاموش' نام کی فلم لکھی۔ کندن شاہ نے کبھی ہاں، کبھی نا (۱۹۹۳) ہم تو محبت کرے گا (۲۰۰۰) اور دل ہے تمہارا جیسی بہترین اور کامیاب فلمیں تخلیق کیں۔

اس سے متعلق گوگل پر یہ ملتا ہے۔

"Kundan Shah is an indian film divetor and writer he is would known for his comedy classic jaane bhi do yaaro. (1983)." (۱۸۴)

اسکرپٹ نگار کندن شاہ کا شمار اچھی اور معیاری میں درج ہو گیا ہے۔

کندن شاہ کی اہم فلمیں:

● دل ہے تمہارا۔۲۰۰۲

ہدایت کار: کندن شاہ

اسکرپٹ نگار: کندن شاہ، راجکمار سنتوشی، سبرت سنہا

کیمرہ: جہانگیر چودھری

ایڈیٹر: اسیم شاہ

● ہم تو محبت کرے گا۔۲۰۰۰

ہدایت کار: کندن شاہ

اسکرپٹ نگار: کندن شاہ، رنجیت کپور

کیمرہ: تھامس اے زاویرہ

ایڈیٹر:اسیم سنہا

- کبھی ہاں کبھی نا۔۱۹۹۳

ہدایت کار: کندن شاہکیمرہ: ونود پردھان

ایڈیٹر: رینوسلوجا

- جانے بھی دو یارو۔۱۹۸۳

ہدایت کار: کندن شاہ

اسکرپٹ نگار: کندن شاہ، رنجیت کپور، ستیش کوشک، سدھیر مشرا

کیمرہ: ونود پردھان

ایڈیٹر: رینوسلوجا

اقبال درانی: (۱۹۸۴-) ہندوستانی سینما میں ان کو بحیثیت پروڈیوسر اداکار ہدایت کار اور اسکرپٹ نگار جانا جاتا ہے۔ اقبال درانی ۲۶ جون ۱۹۵۶ء کو بانکا بہار انڈیا میں پیدا ہوئے۔ انہوں نے اپنی گریجویشن بی ایس سی میں ٹاٹا کالج چائے باسہ رانچی سے مکمل کی۔ درانی کے مقبول فلموں کے دور کی ابتداء ۱۹۹۰ء میں آئی فلم 'شیش ناگ' ہدایت کار کے کے ریڈی سے ہوتا ہے۔ اس کے بعد انہوں نے آگے بھی بہت کامیاب فلمیں لکھیں۔ ۱۹۹۸ء میں اقبال درانی کی لکھی فلمی ڈراما فلم 'مہندی' بڑی کامیاب فلم تھی اس فلم سے رانی مکھر جی اور امجد خاں کے بیٹے شاداب خاں فلمی دنیا میں متعارف ہوئے۔

اس سے متعلق پر مود پیراگراف دیکھیں:

" Iqbal durrani is an well known Indian writer director, Acter and producer of hindi films.
1988 kaal chankra its film of iqbal Durrani dialogue of this movies was smash hit it completed silver jublee and Audio cassettle of dialogue wherer released. "(۱۸۵)

ان نکات کی روشنی میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ اقبال درانی بنیادی طور پر مزاحیہ فلموں کی اسکرپٹ لکھنے کے لیے جانے جاتے ہیں۔ لیکن ان کی ان اسکرپٹ میں سماجی رنگ ضرور ملتا ہے۔ اپنے انھیں خدمات کی بدولت اسکرپٹ نگار اقبال درانی ہمیشہ یاد کئے جائیں گے۔

اقبال درانی کی مقبول فلمیں یہ ہیں:

- مٹی۔۲۰۰۱

ہدایت کار: اقبال درانی

اسکرپٹ نگار: اقبال درانی، جلیس شیروانی

کیمرہ: کے.وی.رمنا

ایڈیٹر: ومان بی بھوسلے

- مہدی۔۱۹۹۸

ہدایت کار:حمید علی خاں

اسکرپٹ نگار:اقبال درانی

کیمرہ:اکرم خان

ایڈیٹر:وَمان بی بھوسلے

● بے تاج بادشاہ۔۱۹۹۴

ہدایت کار:اقبال درانی

اسکرپٹ نگار:اقبال درانی

کیمرہ:ایس.ایم.انور

ایڈیٹر:آفاق حسین

● آج کی عورت۔۱۹۹۳

ہدایت کار:اوتار بھوگل

اسکرپٹ نگار:اقبال درانی،اوتار بھوگل، جوگندر شلے، سنجے چودھری،سریس کے شرما

کیمرہ:انل سیگل

ایڈیٹر:راجیو گپتا

● مسٹر بونڈ۔۱۹۹۲

ہدایت کار: راج این سپی

اسکرپٹ نگار:اقبال درانی،مہندر آشیس

کیمرہ:ایس پپو

ایڈیٹر:وی.این.مئیکر

● بے نام بادشاہ۔۱۹۹۱

ہدایت کار:کے روی شنکر

اسکرپٹ نگار:اقبال درانی،

کیمرہ:کے.وی.رمنا

ایڈیٹر:وَمان بی بھوسلے

● سوگندھ۔۱۹۹۱

ہدایت کار: راج این سپی

اسکرپٹ نگار:اقبال درانی، پی ڈی مہرا

کیمرہ:اروند لاڈ کا

ایڈیٹر: وی. این. مئیکر

- شیش ناگ۔۱۹۹۰

ہدایت کار: کے. کے. ریڈی

اسکرپٹ نگار: اقبال درانی، موہن کول، راجندر سنگھ آتش، روی کپور

کیمرہ: ہری ناتھ ریڈی

ایڈیٹر: مور علی

- کھوج۔۱۹۸۹

ہدایت کار: کیشو رامسے

اسکرپٹ نگار: اقبال درانی، راجیو کپور، کمار رامسے

کیمرہ: ایس. ایم. انور

ایڈیٹر: وی. این. مئیکر

- پیاسا شیطان۔۱۹۸۴

ہدایت کار: جوگندر

اسکرپٹ نگار: اقبال درانی، جوگندر شیلی

کیمرہ: دیپک دگل

ایڈیٹر: نریش ملہوترا

فیض۔سلیم: (۱۹۸۵-۲۰۰۱) فیض۔سلیم ہندوستانی سینما کے اچھے اسکرپٹ رائٹرس میں شمار کیے جاتے ہیں۔فیض۔سلیم کی پہلی کامیاب فلم ماں قسم (۱۹۸۵) کے ہدایت کار شیبو مترا تھے۔فیض۔سلیم نے شیبو مترا کے لئے اس فلم کے علاوہ 'الزام' (۱۹۸۶)' آگ ہی آگ' (۱۹۸۷)، 'پاپ کی دنیا' (۱۹۸۸)' آخری غلام' (۱۹۸۹) اور 'قسم' (۲۰۰۶) جیسی بہترین فلمیں تخلیق کیں۔فیض۔سلیم نے ایسی فلمیں تخلیق کیں جو نہ پوری طرح سے کمرشیل سینما تھی اور نہ آرٹ سینما، یعنی وہ متبادل فلمیں تھیں جن کی تخلیق ۸۰ کے دہائی میں بڑی ہمت کا کام تھا۔

فیض۔سلیم کی بہترین فلمیں مندرجہ ذیل میں پیش کی جارہی ہیں:

- قسم۔۲۰۰۱

ہدایت کار: شیبو مترا

اسکرپٹ نگار: فیض۔سلیم، مدن جوشی، جوتیکا مترا

کیمرہ: سوشیل چوپڑا

ایڈیٹر: ہیرا سنگھ

- انسانیت کے دیوتا۔۱۹۹۳

ہدایت کار: کے سی بوکاڈیا

اسکرپٹ نگار: فیض۔سلیم، کے سی بوکاڈیا، شوبھنگم سندرم

کیمرہ: پیٹر پریرا

ایڈیٹر: گوونددالواڈی

● پتھر۔۱۹۹۱

ہدایت کار: دیپک بہری

اسکرپٹ نگار: فیض۔سلیم، ونے شکلا

کیمرہ: اروندلاڈ

ایڈیٹر: مختاراحمد

● آگ کا گولا۔۱۹۹۰

ہدایت کار: ڈیوڈدھون

اسکرپٹ نگار: فیض۔سلیم، رام کیلکر

کیمرہ: شیبامشرا

ایڈیٹر: ڈیوڈدھون

● آخری غلام۔۱۹۸۹

ہدایت کار: شیبومترا

اسکرپٹ نگار: فیض۔سلیم

کیمرہ: سوشیل چوپڑا

ایڈیٹر: کشن سنگھ

● داناپانی۔۱۹۸۹

ہدایت کار: دیوین ورما

اسکرپٹ نگار: فیض۔سلیم، نیلوپاورما

کیمرہ: منیرخان

● خطروں کے کھلاڑی۔۱۹۸۸

ہدایت کار: رماراؤتاتی نینی

اسکرپٹ نگار: فیض۔سلیم، ایم.ڈی.سندر

کیمرہ: گوپال ریڈی ایس

ایڈیٹر: اے سنجیوی

● پاپ کی دنیا۔۱۹۸۸

ہدایت کار: شیبومترا

اسکرپٹ نگار: فیض۔ سلیم، رام کیلکر

کیمرہ: شیبامشرا

ایڈیٹر: نندکمار

● آگ ہی آگ۔۱۹۸۷

ہدایت کار: شیبومترا

اسکرپٹ نگار: فیض۔ سلیم، رام کیلکر

کیمرہ: ندیم خان

ایڈیٹر: نندکمار

● زندگی۔۱۹۸۶

ہدایت کار: پربھات رائے

اسکرپٹ نگار: فیض۔ سلیم

کیمرہ: اشوک مہتا

ایڈیٹر: سدھیرورما

● الزام۔۱۹۸۶

ہدایت کار: شیبومترا

اسکرپٹ نگار: فیض۔ سلیم، راہی معصوم رضا، رام کیلکر

کیمرہ: ندیم خان

ایڈیٹر: نندکمار

● ماں قسم۔۱۹۸۵

ہدایت کار: شیبومترا

اسکرپٹ نگار: فیض۔ سلیم، مدن جوشی، جیوتھیر کامترا

کیمرہ: سوشیل چوپڑا

ایڈیٹر: کرشنا سنگھ

نعیم شا: (۱۹۸۵-۲۰۰۳) نعیم شا کا تعلق ہندوستانی سینما کے جدید اسکرپٹ نگاروں کے ان گروہ سے ہے جو معیاری سوچ رکھتے ہیں۔ نعیم شا کی پہلی کامیاب فلم 'یودھ' (۱۹۸۵) ہے۔ اس فلم کے ہدایت کار راجیو رائے ہیں۔ جو فلمی دنیا کے بڑے ہدایت کاروں میں شمار کئے جاتے ہیں۔ ۱۹۹۶ء میں انہوں نے Suspence Thrillar فلم 'چھوٹے سرکار' لکھی تھی۔ اس فلم میں گووندا نے اچھی اداکاری کی تھی لیکن یہ فلم اتنی نہیں چل پائی جتنی کہ لوگوں کو امید تھی۔ فلم یودھ کے بعد بھی راجیو رائے اور نعیم شا کا رشتہ برقرار رہا ہے اور نعیم شاہ نے ہدایت

کارراجیورائے کے لئے 'گیت' (۱۹۹۷) پیار، عشق اور محبت وغیرہ فلمیں لکھیں جو بڑی کامیاب تھیں۔ پیار، عشق اور محبت سے آج کے بہترین اداکاروں میں شمار ارجن رام پال کا متعارف ہوا تھا۔

شا کی اہم فلمیں مندرجہ ذیل ہیں:

- دل کا رشتہ۔۲۰۰۳

ہدایت کار: نریش ملہوترا

اسکرپٹ نگار: نعیم شا، شبیر باکس والا، مرندا رائے

کیمرہ: اشوک مہتا

ایڈیٹر: نریش ملہوترا

- پیار عشق اور محبت۔

ہدایت کار: راجیورائے

اسکرپٹ نگار: نعیم شا، راجیورائے، شبیر باکس والا

کیمرہ: پی. ایس. ونود

ایڈیٹر: راجیورائے

- ہوتے ہوتے پیار ہو گیا۔۱۹۹۹
- جان جگر۔۱۹۹۸
- گیت۔۱۹۹۷

ہدایت کار: راجیورائے

اسکرپٹ نگار: نعیم شا، راجیورائے، شبیر باکس والا

کیمرہ: اشوک مہتا

ایڈیٹر: راجیورائے

- یدھ۔۱۹۸۵

ہدایت کار: راجیورائے

اسکرپٹ نگار: نعیم شا، کے. اے. نارائن، راجیورائے

کیمرہ: رمیش بھلا

ایڈیٹر: نریش ملہوترا

او۔ پی۔ دتّا: (۱۹۸۵-۲۰۰۶) او. پی. دتا کی پیدائش ۱۹۲۱ء دتا فلمی دنیا میں بحیثیت ہدایت کار اور اسکرپٹ نگار جانے جاتے ہیں۔ اپنے فلمی زندگی کا آغاز انہوں نے بحیثیت ہدایت کار کیا۔ لیکن اس میدان میں وہ زیادہ کامیاب نہیں ہو پائے۔ اس کے بعد انہوں نے مکمل طور پر اسکرپٹ لکھنی شروع کی۔ جن میں زیادہ تر کامیاب ہوئیں انہوں نے اپنی زیادہ اسکرپٹ اپنے بیٹے جے. پی. دتا کے لیے لکھی جے

پی دتا کوفلمی دنیامیں جنگی فلمیں بنانے والوں کے زمرے میں رکھا جاتا ہے۔او پی دتا کی لکھی ہوئی اسکرپٹ پر جے پی دتانے بہت کامیاب فلمیں بنائی اور خوب سارا انعام وکرام حاصل کیا۔او. پی .دتانے مرزا ہادی رسواء کے ناول پر مظفرعلی کے امراؤ جان کے بعد ایک بار پھر امراؤ جان لکھی۔لیکن یہ فلم اتنی کامیاب نہیں ہوسکی جتنی مظفرعلی کی۔

اس سے متعلق گوگل کا ایک پیراگراف ملاحظہ فرمائیں:

" O.p. Dutta (1921 or1922-9 february 2012) was an Indian film maker and writer He began his career in 1948. He directed nine Films until 1959. after which he got in to writing dialogue script and stories for films. He work most of the film for his director son J.P. Dutta notably border and Loc kargil in 2001 he won the international indian film Academy Award for Filmfare. Dutta Died in Mumbai on I februray 2012 He was 90." (۱۸۶)

ان سے متعلق یہ کہا جاسکتا ہے کہ انہوں نے زیادہ تر بڑے کینواس کی اسکرپٹ تخلیق کی۔دتا کے اسکرپٹ میں وہ تمام مواد موجود ہے جو ناظرین کو سینما ہال تک کھینچ کر لے آئے۔اس کے علاوہ ان کی اسکرپٹ میں سماجی عناصر بھی موجود ہیں۔اپنی انھیں خوبیوں کی وجہ سے اسکرپٹ نگار او. پی .دتا بڑے کامیاب اسکرپٹ نگار ہیں۔

دتا کی مشہور فلمیں مندرجہ ذیل ہیں:

● امراؤ جان۔۲۰۰۶

ہدایت کار: جے. پی .دتا

اسکرپٹ نگار: او. پی .دتا، جے. پی دتا، سری دھر راگھون نیرج گورا

کیمرہ: ایانکا بوس

ایڈیٹر: آرتی بجاج

● ایل او سی کارگل۔۲۰۰۳

ہدایت کار: جے پی دتا، او پی دتا

اسکرپٹ نگار: او پی دتا

کیمرہ: کریم کھتری

● رفیوجی۔۲۰۰۰

ہدایت کار: جے پی دتا

اسکرپٹ نگار: او پی دتا، جے پی دتا

کیمرہ: بشیر علی

ایڈیٹر: دیپک ورکڈ

● بارڈر۔۱۹۹۷

ہدایت کار: جے پی دتا

اسکرپٹ نگار: او پی دتا، جے پی دتا

کیمرہ: ایشور بدری کا، نرمل جانی کا

ایڈیٹر: ولاس رانا ڈے، دیپک ورکڈ

● چھتریہ۔۱۹۹۳

ہدایت کار: جے پی دتا

اسکرپٹ نگار: او پی دتا، جے پی دتا

کیمرہ: نرمل جانی

ایڈیٹر: دیپک ورپڑ

● ہتھیار۔۱۹۸۹

ہدایت کار: جے پی دتا

اسکرپٹ نگار: او پی دتا، جے پی دتا

کیمرہ: ایشور بدری

ایڈیٹر: دیپک ورکڈ

● یتیم۔۱۹۸۸

ہدایت کار: جے پی دتا

اسکرپٹ نگار: او پی دتا، جے پی دتا

کیمرہ: ایشور بدی

ایڈیٹر: ایپک ورکڈ، ایم ڈی ورلیکر

● غلامی۔۱۹۸۵

ہدایت کار: جے پی دتا

اسکرپٹ نگار: او پی دتا،

کیمرہ: ایشور بدری

پرکاش جھا: (۱۹۸۵-) پرکاش جھا ۲۷/جنوری ۱۹۵۲ء کو ویسٹ چمپارن بہار میں پیدا ہوئے۔ جھا کی اسلوبی تعلیم sainic school بتیا کوڈراما ضلع اور کنز ریہ ودالیہ نمبر۔ا۔ بوکارو اسٹیل سیٹی جھارکھنڈ میں ہوئی۔ اس کے بعد انہوں نے دہلی یونیورسٹی کے رام جس کالج میں B.Sc.(H) Physics میں داخلہ لے لیا۔ لیکن ان کا من کہیں اور کی چاہ کرر ہا تھا اور اس لئے ایک سال کے بعد ہی وہ ممبئ کے روانہ ہوئے وہاں پینٹر بنے۔ ممبئ میں انھیں ایک فلم 'دھرما' کی شوٹنگ دیکھنے کا اتفاق ہوا۔ اور اسی وقت انہوں نے ٹھان لیا کہ فلمیں بنانی ہیں۔ اسی سلسلے کے تحت انہوں نے Ftii کے ایڈیٹر شعبہ میں ۱۹۷۳ میں داخلہ لیا لیکن کن ہی وجھوں سے Ftii بند ہو گیا۔ اس کے بعد جھا ممبئ روانہ

ہو گئے فلموں میں کام کرنے کے لیے ۔انہوں نے Ftii سے اس کورس مکمل بھی نہیں کیا۔ پرکاش جھا کے فلم ''دامل''(۱۹۸۴) ہدایت اوراسکرپٹ نگار ہیں۔جھااپنی تمام فلمیں دوسرے اسکرپٹ نگاروں کے ساتھ مل کرخود ہی لکھتے ہیں:

اس سے متعلق گوگل کا ایک پیراگراف ملاحظہ فرمائیں:

" Prakash Jha is an indian film producer director screenwriter who is most known for political and socio political films such as damul (1984) Apharan (2005) Multi starr hit movies Rajneeti (2010) and chalkrvuah (2012) (۱۸۷)

ان نکات کی روشنی میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ پرکاش جھاان اسکرپٹ نگاروں کے زمرے میں آتے ہیں جنہوں نے کبھی بھی اپنے آپ سے سمجھوتانہیں کیا، سماجی رنگ سے بھرے ان کی اسکرپٹ کا ایک الگ ناظرین طبقہ ہے جوایسی فلمیں بنانے کے لئے جھا کی حوصلہ افزائی کرتا ہے۔

پرکاش جھا کی معیاری فلمیں مندرجہ ذیل میں پیش کی گئی ہیں:

- دامل ۔۱۹۸۵

ہدایت کار: پرکاش جھا

اسکرپٹ نگار: پرکاش جھا

کیمرہ: راجن کوٹھاری

ایڈیٹر: اپروایادنک

- مرتوڈنڈ ۔۱۹۹۷

ہدایت کار: پرکاش جھا

اسکرپٹ نگار: پرکاش جھا، سائیوال، انل اجیتاب، راجن کوٹھاری

کیمرہ: راجن کوٹھاری

ایڈیٹر: پرکاش جھا

- دل کیا کرے ۔۱۹۹۹

ہدایت کار: پرکاش جھا

اسکرپٹ نگار: پرکاش جھا، جاوید صدیقی، منگلیش کلکرنی، ویویک آپٹے

کیمرہ: راجن کوٹھاری

ایڈیٹر: پرکاش جھا

- گنگا جل ۔۲۰۰۳

ہدایت کار: پرکاش جھا

اسکرپٹ نگار: پرکاش جھا

کیمرہ: اروند کے

ایڈیٹر: پرکاش جھا

● اپر ہرن۔۲۰۰۵

ہدایت کار: پرکاش جھا

اسکرپٹ نگار: پرکاش جھا، سریدھر راگھون، منوج تیاگی

کیمرہ: اروند کے

ایڈیٹر: سنتوش منڈل

● راج نیتی۔۲۰۱۰

ہدایت کار: پرکاش جھا

اسکرپٹ نگار: پرکاش جھا، انجم رجب علی

کیمرہ: سچن کرشن

ایڈیٹر: سنتوش منڈل

● آرکچھن۔۲۰۱۱

ہدایت کار: پرکاش جھا

اسکرپٹ نگار: پرکاش جھا، انجم رجب علی

کیمرہ: سچن کرشن

ایڈیٹر: سنتوش منڈل

● چکدیو۔۲۰۱۲

ہدایت کار: پرکاش جھا

اسکرپٹ نگار: پرکاش جھا، انجم رجب علی، ساگر پانڈیا

کیمرہ: سچن کرشن

ایڈیٹر: سنتوش منڈل

فروغ صدیقی: (۱۹۸۶-۲۰۰۵) فروغ صدیقی ہندوستانی سینما کے معیاری اسکرپٹ نگار اور ہدایت کار مانے جاتے ہیں۔ بحیثیت اسکرپٹ نگار فروغ صدیقی کو کامیابی ملی ۱۹۸۶ء میں آئی فلم 'سلطنت' سے اس کو سنسر بورڈ نے اردو فلم کا درجہ دیا تھا۔ اس فلم کے ہدایت کار مکل آنند تھے۔ سال ۱۹۸۶ء میں ریلیز ہوئی فلموں میں سلطنت اہم فلموں میں شمار کی جاتی ہے۔ فروغ صدیقی کے ہدایت کاری میں بننے والی اہم فلموں میں جگر (۱۹۹۲) کا نام آتا ہے۔ جس میں اجے دیوگن اور کرشمہ کپور اہم کردار میں تھے۔

فروغ صدیقی کی مقبول فلمیں یہ ہیں:

● ریواتی۔۲۰۰۵

ہدایت کار: فروغ صدیقی

اسکرپٹ نگار: فروغ صدیقی

کیمرہ: اکرم خان

ایڈیٹر: سریش چترویدی

● جگر۔۱۹۹۲

ہدایت کار: فروغ صدیقی

اسکرپٹ نگار: فروغ صدیقی، نعیم اعجاز، للت مہاجن، نعیم شاہ، تنویر خان، ویرو دیوگن

کیمرہ: اکرم خان

ایڈیٹر: سریش چترویدی

● سلطنت۔۱۹۸۶

ہدایت کار: مکل آنند

اسکرپٹ نگار: فروغ صدیقی، ارجن ہنگورانی،، بھگوان گدوانی، قادر خان، مکل آنند

کیمرہ: پروین بھٹ

ایڈیٹر: ڈے وڈ دھون

کملیش پانڈے: (۱۹۸۷-) کملیش پانڈے نے ہندوستانی سینما کے لیے آرٹ اور کمرشیل دونوں طرح کی فلمیں بخوبی لکھی۔ پانڈے کی فلمی کامیابی کا سال ۱۹۶۷ ہے جب انہوں نے پنکج پراشر کے لیے ’جلوہ‘ لکھیں تھی۔ کملیش نے اپنے فلمی زندگی میں این چندرا کے لیے سب سے زیادہ فلمیں لکھیں مثال کے طور پر ’تیزاب‘ (۱۹۸۸) نرسمہا (۱۹۹۱) وجود (۱۹۸۱) وغیرہ۔ اس کے علاوہ کملیش پانڈے نے راکیش اوم پرکاش مہرا، فیروز خاں، راج کنور، شبھاش گھئی۔ پنکج پراشر وغیرہ جیسے بڑے ہدایت کاروں کے ساتھ کام کیا ہے۔

پانڈے کی بہترین فلمیں یہ ہیں:

● دلی۔۶۔۲۰۰۹

ہدایت کار: راکیش اوم پرکاش مہرا

اسکرپٹ نگار: کملیش پانڈے، راکیش اوم پرکاش مہرا

کیمرہ: ونود پردھان

ایڈیٹر: پی ایس بھارتی

● زندہ۔۲۰۰۶

ہدایت کار: سنجے گپتا

اسکرپٹ نگار: کملیش پانڈے، سنجے گپتا، سریش نایر

کیمرہ: سنجے ایف گپتا

ایڈیٹر: بنٹی نیگی

● رنگ دے بسنتی ۔۲۰۰۶

ہدایت کار: راکیش اوم پرکاش مہرا

اسکرپٹ نگار: کملیش پانڈے، راکیش اوم پرکاش مہرا، رنجزل ڈسلوا

کیمرہ: ونود پردھان

● جانشین ۔۲۰۰۳

ہدایت کار: فیروز خان

اسکرپٹ نگار: کملیش پانڈے، فیروز خان، سراج احمد، سوپم ورما

کیمرہ: فرینک بی فون

● عکس ۔۲۰۰۱

ہدایت کار: راکیش اوم پرکاش مہرا

اسکرپٹ نگار: کملیش پانڈے، راکیش اوم پرکاش مہرا، رنجزل ڈسلوا

کیمرہ: کرن دیوہینس

ایڈیٹر: پی ایس بھارتی

● آغاز ۔۲۰۰۰

ہدایت کار: یوگیشور

اسکرپٹ نگار: کملیش پانڈے، الوک اپادھیائے، کرشنا مورعلی پسنی، نکھل سینی

کیمرہ: شیام کے نائڈو

ایڈیٹر: کرشنا ریڈی

● لاوارث ۔۱۹۹۹

ہدایت کار: شری کانت شرما

اسکرپٹ نگار: کملیش پانڈے ہنی ایرانی

کیمرہ: نجیب خان

ایڈیٹر: اے آر راجندرن

● تک چھک ۔۱۹۹۹

ہدایت کار: گووند نہلانی

اسکرپٹ نگار: کملیش پانڈے، گووند نہلانی

کیمرہ: گووند نہلانی

ایڈیٹر: دیپا بھارتیہ

● وجود۔۱۹۹۸

ہدایت کار: این چندرا

اسکرپٹ نگار: کملیش پانڈے، این چندرا

کیمرہ: ڈبلو بی راؤ

ایڈیٹر: پرشانت کھیڈیکر

● اتہاس۔۱۹۹۷

ہدایت کار: راج کنور

اسکرپٹ نگار: کملیش پانڈے، رابن بھٹ، راج کنور، آکاش کھورانہ

کیمرہ: ہرمت سنگھ

ایڈیٹر: اے متھو

● جان۔۱۹۹۶

ہدایت کار: راج کنور

اسکرپٹ نگار: کملیش پانڈے، رنویرپشپ

کیمرہ: ہرمیت سنگھ

ایڈیٹر: ومان بی بھوسلے

● کرتبہ۔۱۹۹۵

ہدایت کار: راج کنور

اسکرپٹ نگار: کملیش پانڈے

کیمرہ: راجن کیناگی

● بھاگیوان۔۱۹۹۴

ہدایت کار: ایس کے سبھاش

اسکرپٹ نگار: کملیش پانڈے، کیشو راتھوڑ

کیمرہ: رسی بلی موریا

ایڈیٹر: اے آر راجندر

● سنتان۔۱۹۹۳

ہدایت کار: نارائن راؤ دساری

اسکرپٹ نگار: کملیش پانڈے، سری راج، نارائن راؤ دساری

کیمرہ: چھوٹا کے نائڈو

ایڈیٹر: کے اے مارتھنڈ

● کھلنا یک۔۱۹۹۳

ہدایت کار: سبھاش گھئی

اسکرپٹ نگار: کملیش پانڈے، سبھاش گھئی، رام کیلکر

کیمرہ: اشوک مہتا

ایڈیٹر: وامان بی بھوسلے

● شریمان آشک۔۱۹۹۳

ہدایت کار: دیپک آنند

اسکرپٹ نگار: کملیش پانڈے، رومی جعفری

کیمرہ: دنیش ایلکر

ایڈیٹر: دیپک آنند

● یلگار۔۱۹۹۲

ہدایت کار: فیروز خان

اسکرپٹ نگار: کملیش پانڈے، پرفل پاریکھ، راجیو کول

کیمرہ: ایس ایم انور

ایڈیٹر: فیروز خان

● فاسٹ لو لیٹر۔۱۹۹۱

ہدایت کار: شیوا

اسکرپٹ نگار: کملیش پانڈے، رام کیلکر

کیمرہ: بلدیو سنگھ

ایڈیٹر: نند کمار

● سوداگر۔۱۹۹۱

ہدایت کار: سبھاش گھئی

اسکرپٹ نگار: کملیش پانڈے، سچن بھومک، شبھاش گھئی

کیمرہ: اشوک مہتا

ایڈیٹر: وامان بی بھوسلے

● نرسمہا۔۱۹۹۱

ہدایت کار: این چندرا

اسکرپٹ نگار: کملیش پانڈے، این چندرا

کیمرہ: بنود پردھان

- دل۔۱۹۹۰

ہدایت کار: اندر کمار

اسکرپٹ نگار: کملیش پانڈے، نوشیر خطو، پرفل پاریکھ، راجیو کول

کیمرہ: بابا اعظمی

ایڈیٹر: حسین اے برماوالا

- چال باز۔۱۹۸۹

ہدایت کار: پنکج پراشر

اسکرپٹ نگار: کملیش پانڈے، پنکج پراشر، راجیش مجمدار

کیمرہ: منموہن سنگھ

ایڈیٹر: آفاق حسین

- تیزاب۔۱۹۸۸

ہدایت کار: این چندرا

اسکرپٹ نگار: کملیش پانڈے، این چندرا

ایڈیٹر: این چندرا

- جلوہ۔۱۹۷۸

ہدایت کار: پنکج پراشر

اسکرپٹ نگار: کملیش پانڈے،

جلیس شیروانی: (۱۹۸۸۔) جلیس شیروانی ہندوستانی فلموں میں نغمہ نگار اور اسکرپٹ رائٹر ہیں۔ جلیس شیروانی کی پہلی فلم کنور لال (۱۹۸۸) تھی۔ اس کے بعد انہوں نے گیم (۱۹۹۳)، لوفر (۱۹۹٦) مینے دل تجھ کو دیا۔ (۲۰۰۲) تیرے نام (۲۰۰۳) مجھ سے شادی کروگی۔ (۲۰۰۴)، کلر (۲۰۰٦) وغیرہ بے حد اہم اور کامیاب فلمیں لکھیں۔ جلیس شیروانی نے زیادہ تر کمرشیل کامیڈی فلمیں لکھیں۔ جدید اسکرپٹ نگاروں میں جلیس شیروانی کو اچھے اسکرپٹ نگاروں میں شمار کیا جاتا ہے۔

اس سے متعلق گوگل پر یہ پیراگراف ملتا ہے۔

" Jalees sherwani is an indian screen writer and lyricist. His native home is kishanganj (Kashiram Nagar) in uttar Paradesh His first appeerent was in the movie kanwarlal with

(۱۸۸)jeetender".

ان کے بارے میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ ان کی اسکرپٹ کا مزاج تفریحی ہے اس میں انسانی زندگی سے متعلق بڑی باتیں ہوتی ہیں ان میں سماجی رنگ بھی نمایاں ہیں۔ اپنے بہترین تخلیق کی بدولت وہ ہندوستانی سینما میں ہمیشہ یاد کئے جائیں گے۔

شیروانی کی مشہور فلمیں مندرجہ ذیل ہیں:

- کنور لال۔۱۹۸۸

ہدایت کار: ایس. ایس. روی چندرا

اسکرپٹ نگار: جلیس شیروانی

- ہتھیارے۔۱۹۸۹

ہدایت کار: سنل کمار

اسکرپٹ نگار: جلیس شیروانی

- گیم۔۱۹۹۳

ہدایت کار: انل متو

اسکرپٹ نگار: جلیس شیروانی، سنجے کمار

کیمرہ: شنکر بردھان

ایڈیٹر: کلدیپ کے مہن

- عشق میں جینا عشق میں مرنا۔۱۹۹۴

ہدایت کار: نیراگ مرزا

اسکرپٹ نگار: جلیس شیروانی

- مافیا۔۱۹۹۶

ہدایت کار: عزیز سیجو ال

اسکرپٹ نگار: جلیس شیروانی، یونس سیجو ال

- لوفر۔۱۹۹۶

ہدایت کار: ڈیوڈ دھون

اسکرپٹ نگار: جلیس شیروانی

کیمرہ: راجن کی نیگی

ایڈیٹر: اے متھو

- ایک تھا راجہ۔۱۹۹۶

ہدایت کار: دیال نہلانی

اسکرپٹ نگار: جلیس شیروانی، سنجے کمار
کیمرہ: شنکر بردھان
ایڈیٹر: کلدیپ کے مہن
● پرتھوی۔۱۹۹۷
ہدایت کار: نتن منموہن
اسکرپٹ نگار: جلیس شیروانی، انیس بظمی
کیمرہ: ہرمیت سنگھ
● مرتیوداتا۔۱۹۹۷
ہدایت کار: مہل کمار
اسکرپٹ نگار: جلیس شیروانی، مہل کمار
کیمرہ: رسی بلی موریہ
ایڈیٹر: یوسف شیخ
● آکروش۔۱۹۹۸
ہدایت کار: لطیف بنی
اسکرپٹ نگار: جلیس شیروانی
● ہلوبرادر۔۱۹۹۹
ہدایت کار: سہیل خان
اسکرپٹ نگار: جلیس شیروانی
کیمرہ: سنتوش تھنڈیائیل
ایڈیٹر: یوسف شیخ
● باغی۔۲۰۰۰
ہدایت کار: راجیش کمار سنگھ
اسکرپٹ نگار: جلیس شیروانی، اکرام اختر
کیمرہ: سنجے مالونکر
ایڈیٹر: کلدیپ کے مہن
● تم کو نہ بھول پائیں گے۔۲۰۰۲
ہدایت کار: پنکج پراشر
اسکرپٹ نگار: جلیس شیروانی

کیمرہ: تھامس اے زاویئر

ایڈیٹر: سرینواس پترو

● تیرے نام۔۲۰۰۳

ہدایت کار: ستیش کوشک

اسکرپٹ نگار: جلیس شیروانی، جیتندر جین

کیمرہ: سیتھو سری رام

ایڈیٹر: سنجے ورما

● گرو۔۲۰۰۴

ہدایت کار: پنت اسر

اسکرپٹ نگار: جلیس شیروانی، انی ردھ، دھوداپتر

کیمرہ: ایس ٹی فن فرناڈیز

ایڈیٹر: ڈی.این.ملک

● مجھ سے شادی کروگی۔۲۰۰۴

ہدایت کار: ڈیوڈ دھون

اسکرپٹ نگار: جلیس شیروانی، انیس بظمی، رومی جعفری

کیمرہ: سنجے ایف گپتا

ایڈیٹر: نتن رکاڈے

● چاند سا روشن چہرہ۔۲۰۰۵

ہدایت کار: شباہ شمسی

اسکرپٹ نگار: جلیس شیروانی

کیمرہ: کریم خطری

● دی کیلر۔۲۰۰۶

ہدایت کار: حسنین حیدرآباد والا

اسکرپٹ نگار: جلیس شیروانی، سنجے معصوم

کیمرہ: سنجے معصوم

ایڈیٹر: عاقب علی

● ڈھونڈتے رہ جاؤگے۔۲۰۰۹

ہدایت کار: امیش شکلا

اسکرپٹ نگار: جلیس شیروانی، راجیوجھاویری

انیس بزمی: (۱۹۸۸-) انیس بزمی بنیادی طور پر ہندوستانی سینما میں اسکرپٹ نگار کے طور پر جانے جاتے ہیں۔ وہ کمرشیل فلموں کے بڑے ہدایت کار بھی ہیں۔ ان کے فلمی زندگی کا آغاز بحیثیت اسکرپٹ نگار ہدایت کار جتن کمار کی فلم 'ہم فرشتے نہیں' (۱۹۸۸) سے ہوا۔ اس فلم کے ایڈیٹر ڈیوڈ دھون تھے۔ یہیں پر انیس بزمی اور ڈیوڈ دھون کی ملاقات ہوئی جو دوستی میں بدل گئی۔ اس کے بعد ۱۹۹۰ میں انیس بزمی نے ہدایت کار ڈیوڈ دھون کے لیے 'سورگ' نام کی فلم لکھی۔ اس کے بعد بزمی لگاتار ڈیوڈ دھون کی فلمیں لکھتے رہے اور ڈیوڈ دھون کی ٹیم کا حصہ ہو گئے۔ انیس بزمی نے ہدایت کار ڈیوڈ دھون کے لیے 'بول رادھا بول' (۱۹۹۲) شعلہ اور شبنم (۱۹۹۲) آنکھیں (۱۹۹۳) راجہ بابو (۱۹۹۴) انداز (۱۹۹۴) دیوانہ۔ مستانہ (۱۹۹۷) مجھ سے شادی کروگی (۲۰۰۴) وغیرہ جیسی اہم فلمیں لکھیں۔ ہندوستانی سینما کے کامیڈی جونر میں انیس بزمی ایک بڑا اور اہم نام ہے۔

اس سے متعلق گوگل کا یہ پیراگراف ملاحظہ فرمائیں:

> **"Bazmee starting his career in 1988. as a dialogue writer for the film hum farishty nahin. he then took a year break and returned in 1990 as a written for the film swarg which was directed by david dhawan and starring rajesh khanna and Govinda. he would subsequently could also write with dhawan several time".** (۱۸۹)

ان نکات کی روشنی میں انیس بزمی کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ وہ بنیادی طور پر تفریحی اسکرپٹ نگار ہیں۔ لیکن ان کی اسکرپٹ میں صرف تفریح نہیں ہوتا ہے بلکہ ان میں سماجی مدعے یا مسائل بھی ضرور ہوتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ اسکرپٹ نگار انیس بزمی ہندوستانی سینما کے بڑے اسکرپٹ نگاروں میں گنے جاتے ہیں۔

بحیثیت اسکرپٹ نگار انیس بزمی کی اہم فلمیں یہ ہیں:

- **شارٹ کٹ۔ ۲۰۰۹**

ہدایت کار: نیرج وورا
اسکرپٹ نگار: انیس بزمی، روشن آندریو
کیمرہ: اشوک مہتا

- **بے نام۔ ۲۰۰۷**

ہدایت کار: انیس بزمی
اسکرپٹ نگار: انیس بزمی، ہمایو مرزا
کیمرہ: جونی لال
ایڈیٹر: سریش کندر

- **سینڈوچ۔ ۲۰۰۶**

ہدایت کار: انیس بزمی

اسکرپٹ نگار: انیس بزمی

● نو انٹری۔۲۰۰۵

ہدایت کار: انیس بزمی

اسکرپٹ نگار: انیس بزمی

کیمرہ: اشوک مہتا

ایڈیٹر: سنجے سنکلا

● مجھ سے شادی کروگی۔۲۰۰۴

ہدایت کار: ڈیوڈ دھون

اسکرپٹ نگار: انیس بزمی، رومی جعفری، جلیس شیروانی

کیمرہ: سنجے۔ایف۔گپتا

ایڈیٹر: نتن روکڑے

● قرض۔۲۰۰۲

ہدایت کار: ہیری باویجا

اسکرپٹ نگار: انیس بزمی، امت خان، اتل شرما

کیمرہ: یوگیش جانی

ایڈیٹر: کلدیپ کے مہن

● مجھے میری بیوی سے بچاؤ۔۲۰۰۱

ہدایت کار: ہیری باویجا

اسکرپٹ نگار: انیس بزمی، ہیری باویجا، امتیاز پٹیل

کیمرہ: دامودر نائڈو

ایڈیٹر: کلدیپ کے مہن

● راجو چاچا۔۲۰۰۰

ہدایت کار: اتل دیوگن

اسکرپٹ نگار: انیس بزمی، جاوید صدیقی، روبن بھٹ

کیمرہ: نرمل جانی

ایڈیٹر: چندن اروڑا

● صرف تم۔۱۹۹۹

ہدایت کار: انا تھین
اسکرپٹ نگار: انیس بظمی، انا تھین
کیمرہ: جھنکار بچن
ایڈیٹر: ومان بی بھوسلے

● پیار تو ہونا ہی تھا۔۱۹۹۸
ہدایت کار: انیس بظمی
اسکرپٹ نگار: انیس بظمی
کیمرہ: نرمل جانی
ایڈیٹر: سریش چترویدی

● دیوانہ مستانہ۔۱۹۹۷
ہدایت کار: ڈیوڈ دھون
اسکرپٹ نگار: انیس بظمی، پریاگ راج
کیمرہ: راجن کیناگی
ایڈیٹر: اے متھو

● پرتھوی۔۱۹۹۷
ہدایت کار: نتن منموہن
اسکرپٹ نگار: انیس بظمی، جلیس شیروانی
کیمرہ: ہرمیت سنگھ

● آندولن۔۱۹۹۵
ہدایت کار: عزیز سیجوال
اسکرپٹ نگار: انیس بظمی
کیمرہ: راجن کیناگی
ایڈیٹر: ومان بی بھوسلے

● غنڈاراج۔۱۹۹۵
ہدایت کار: گڈو دھنوا
اسکرپٹ نگار: انیس بظمی، رابن ہنیری
کیمرہ: شری پدناتو
ایڈیٹر: وی. این. میئکر

● انداز۔۱۹۹۴

ہدایت کار: ڈیوڈ دھون

اسکرپٹ نگار: انیس بزمی، کے بھاگیہ راج

کیمرہ: شیبامشرا

ایڈیٹر: نندکمار

● لاڈلا۔۱۹۹۴

ہدایت کار: راج کنور

اسکرپٹ نگار: انیس بزمی، ہرمت سنگھ

کیمرہ: ہرمیت سنگھ

ایڈیٹر: اے متھو

● راجابابو۔۱۹۹۴

ہدایت کار: ڈیوڈ دھون

اسکرپٹ نگار: انیس بزمی، کے بھاگیہ راج

کیمرہ: راجن کینا گی

ایڈیٹر: اے متھو

● آنکھیں۔۱۹۹۳

ہدایت کار: ڈیوڈ دھون

اسکرپٹ نگار: انیس بزمی

کیمرہ: شیبامشرا

ایڈیٹر: نندکمار

● یادرکھے گی دنیا۔۱۹۹۲

ہدایت کار: دیپک آنند

اسکرپٹ نگار: انیس بزمی

کیمرہ: منموہن سنگھ

ایڈیٹر: دیپک آنند

● شعلہ اور شبنم۔۱۹۹۲

ہدایت کار: ڈیوڈ دھون

اسکرپٹ نگار: انیس بزمی، پرچھل پارکھ، راجیو کول

ایڈیٹر: ڈیوڈ دھون

● بول رادھا بول۔۱۹۹۲

ہدایت کار: ڈیوڈ دھون
اسکرپٹ نگار: انیس بظمی، سنجیو دگل
کیمرہ: راجن کیناگی
ایڈیٹر: اے متھو

● سوورگ۔۱۹۹۰

ہدایت کار: ڈیوڈ دھون
اسکرپٹ نگار: انیس بظمی، ہندو جی لولانی
کیمرہ: شیام راؤ شپوسکر
ایڈیٹر: ڈیوڈ دھون

● ہم فرشتے نہیں۔۱۹۸۸

ہدایت کار: جتن کمار
اسکرپٹ نگار: انیس بظمی، امرجیت، جوس ایمار وکریلو
کیمرہ: گیان سہائے
ایڈیٹر: ڈیوڈ دھون

منوج لالوانی: (۱۹۹۲-) منوج لالوانی نے ہندوستانی سینما کے لیے ایسی فلمیں تخلیق کیں جن کی جڑیں آرٹ سینما میں پیوست ہیں لیکن ان فلموں نے پیسہ بھی کمایا ہے۔ منوج لالوانی سعید اختر مرزا کی ہدایت میں بننے والی فلم سلیم لنگڑے پہ مت رو (۱۹۸۹) سے بحیثیت اسکرپٹ نگار نمودار ہوئے۔ اس کے بعد منوج لالوانی نے سعید اختر مرزا کے بھائی عزیز مرزا کے ساتھ ان کی فلموں میں اسکرپٹ نگار رہے اور ہندوستانی سینما کو کئی معیاری فلمیں دیں۔

منوج لالوانی کی مقبول فلمیں مندرجہ ذیل ہیں:

● ون ٹو کا فور۔۲۰۰۴

ہدایت کار: ششی لال کے. نایر
اسکرپٹ نگار: منوج لالوانی، سنجے چھیل، راجکمار دہیما
کیمرہ: ایس کمار

● پھر بھی دل ہے ہندوستانی۔۲۰۰۰

ہدایت کار: عزیز مرزا
اسکرپٹ نگار: منوج لالوانی، سنجے چھیل، راجکمار دہیما

کیمرہ:سنتوش سیون

- راجو بن گیا جنٹل مین۔۱۹۹۲

ہدایت کار:عزیز مرزا

اسکرپٹ نگار:منوج لالوانی،عزیز مرزا

- سلیم لنگڑے پہ مت رو۔۱۹۸۹

پرفل پارکھ - راجیو کول: (۱۹۹۰-) پرفل پارکھ۔راجیو کول ہندوستانی سینما میں بحیثیت اسکرپٹ نگار جانے جاتے ہیں دونوں نے مل کر ہندوستانی سینما کے لیے زیادہ تر کمرشیل فلمیں لکھیں۔۹۰ کی دہائی میں اپنی فلمی زندگی شروع کرنے والے پرفل پارکھ۔راجیو کول آج کے کمرشیل سینما کی جان ہیں۔ہدایت کار اندر کمار کی بہترین فلم ُدل ٔ جس میں آمر خاں اور مادھوری دکشت نے اداکاری کی تھی دونوں کی کامیاب فلم تھی۔بحیثیت اسکرپٹ نگار انہوں نے شعلہ اور شبنم (۱۹۹۲) لوٹیرے (۱۹۹۳) راجہ (۱۹۹۵) عشق (۱۹۹۷)، دلہے راجہ (۱۹۹۸)، حد کردی آپ نے (۲۰۰۰)، سنو سسر جی (۲۰۰۴) وغیرہ فلمیں لکھیں۔

پرفل پارکھ اور راجیو کول کی اہم فلمیں مندرجہ ذیل ہیں:

- لو کے چکر میں۔۲۰۰۶

ہدایت کار:بی.ایچ تھرون کمار

اسکرپٹ نگار:پرفل پارکھ،راجیو کول،رگھویر شیخاوت

کیمرہ:نیلو کول

- سنو سسر جی۔۲۰۰۴

ہدایت کار:بمل کمار

اسکرپٹ نگار:پرفل پارکھ،راجیو کول،انور خان

کیمرہ:دامودر نائیڈو

ایڈیٹر:پرکاش دوے

- پروانہ۔۲۰۰۳

ہدایت کار:دیپک بہری

اسکرپٹ نگار:پرفل پارکھ،راجیو کول،تنویر خان

کیمرہ:دامودر نائیڈو

- جال۔۲۰۰۳

ہدایت کار:گڈو دھنوا

اسکرپٹ نگار:پرفل پارکھ،راجیو کول

کیمرہ:سری پدناتو

ایڈیٹر: سنجے ورما

● آنکھیوں سے گولی مارے۔۲۰۰۲

ہدایت کار: ہرمیش ملہوترا

اسکرپٹ نگار: پرفل پارخ، راجیو کول، انور خان

کیمرہ: شیام راؤسیپوسکر

ایڈیٹر: گونڈ ڈالواڈی

● رشتے۔۲۰۰۲

ہدایت کار: اندر کمار

اسکرپٹ نگار: پرفل پارکھ، راجیو کول، تنویر خان

کیمرہ: بابا اعظمی

ایڈیٹر: سنجے سنکلا

● حد کردی آپ نے۔۲۰۰۰

ہدایت کار: منوج اگروال

اسکرپٹ نگار: پرفل پارکھ، راجیو کول، انور خان، ستیش جین

کیمرہ: نرمل جانی

ایڈیٹر: ارون

● ہیرالال پنالال۔۱۹۹۹

ہدایت کار: کنول شرما

اسکرپٹ نگار: پرفل پارکھ، راجیو کول، انور خان

کیمرہ: امت سیگل

ایڈیٹر: اے متھو

● غیر۔۱۹۹۹

ہدایت کار: اشوک گائکواڈ

اسکرپٹ نگار: پرفل پارکھ، راجیو کول، سنتوش سروج

کیمرہ: انور سراج

ایڈیٹر: ومان بی بھوسلے

● دولہے راجہ۔۱۹۹۸

ہدایت کار: ہرمیش ملہوترا

اسکرپٹ نگار: پرفل پارکھ، راجیو کول، انور خان

کیمرہ: شیام راؤ شپوسکر

ایڈیٹر: گووند ڈالواڈی

● بارود۔۱۹۹۸

ہدایت کار: پرمود چکرورتی

اسکرپٹ نگار: پرفل پارکھ، راجیو کول، جاوید صدیقی

کیمرہ: انل دھندا

ایڈیٹر: سدھی راجپال

● ڈھال۔۱۹۹۷

ہدایت کار: سمیر مالکن

اسکرپٹ نگار: پرفل پارکھ، راجیو کول، مدن جوشی

کیمرہ: اکرم خان

ایڈیٹر: اے. آر. راجندرن

● عشق۔۱۹۹۷

ہدایت کار: اندر کمار

اسکرپٹ نگار: پرفل پارکھ، راجیو کول، نوشیر خطو، تنویر خان

کیمرہ: بابا اعظمی

ایڈیٹر: حسین اے برماوالا

● صنم۔۱۹۹۷

ہدایت کار: عزیز سیجو ال

اسکرپٹ نگار: پرفل پارکھ، راجیو کول، یونس سیجو ال، انیس بظمی، عزیز سیجو ال

کیمرہ: راجن کینا گی

ایڈیٹر: ومان بی بھوسلے

● اجے۔۱۹۹۶

ہدایت کار: سنیل درشن

اسکرپٹ نگار: پرفل پارکھ، راجیو کول، سنیل درشن، کملیش پانڈے

کیمرہ: ڈبلو. بی. راؤ

ایڈیٹر: بھرت سنگھ

● راجہ۔۱۹۹۵

ہدایت کار: اندر کمار

اسکرپٹ نگار: پرفل پارکھ، راجیوکول، تنویر خان، نوشیر خطو

کیمرہ: بابا اعظمی

ایڈیٹر: حسین اے برماوالا

● لٹیرے۔۱۹۹۳

ہدایت کار: دھرمیش درشن

اسکرپٹ نگار: پرفل پارکھ، راجیوکول، دھرمیش درشن، کملیش پانڈے

کیمرہ: ڈبلو. بی. راؤ

ایڈیٹر: اے متھو

● شعلہ اور شبنم۔۱۹۹۲

ہدایت کار: ڈیوڈ دھون

اسکرپٹ نگار: پرفل پارکھ، راجیوکول، انیس بظمی

ایڈیٹر: ڈیوڈ دھون

● یلغار۔۱۹۹۲

ہدایت کار: فیروز خان

اسکرپٹ نگار: پرفل پارکھ، راجیوکول، کملیش پانڈے

کیمرہ: ایس. ایم. انور

ایڈیٹر: فیروز خان

● دل۔۱۹۹۰

ہدایت کار: اندر کمار

اسکرپٹ نگار: پرفل پارکھ، راجیوکول، نوشیر خطو، کملیش پانڈے

کیمرہ: بابا اعظمی

ایڈیٹر: حسین اے برماوالا

ایس خاں: (۱۹۹۰۔۲۰۰۳) ایس خاں فلم انڈسٹری میں اسکرپٹ نگار کی حیثیت سے جانے جاتے ہیں۔ ۱۹۹۰ء میں ہدایت کار کے. آر. ریڈی کی فلم 'ویرو دادا' کے اسکرپٹ نگاروں میں ان کا نام پردہ سیمیں پر نظر آیا۔ اس کے بعد انہوں نے ہدایت کار عباس مستان کی کامیاب فلم کھلاڑی (۱۹۹۲) لکھی یہ ایک Suspence-thrillar فلم تھی۔ جس میں اکشے کمار نے اہم رول ادا کیا تھا۔ اس کے بعد خاں نے 'ہم ہیں بے مثال' (۱۹۹۴) چھوٹے سرکار (۱۹۹۶) جج مجرم (۱۹۹۷) ہوتے ہوتے پیار ہوگیا۔ (۱۹۹۹) وغیرہ اہم فلمیں لکھیں۔ ایس خاں

کی لکھی ہوئی فلمیں سماجی لحاظ سے بھی اچھی فلموں کے زمرے میں آتی ہیں۔

خاں کی بہترین فلموں کی لسٹ مندرجہ ذیل ہیں:

- خنجر۔۲۰۰۳

ہدایت کار: چندرا شرما

اسکرپٹ نگار: ایس خان

- بے نام۔1999

ہدایت کار: ٹی. ایل. وی پرساد

اسکرپٹ نگار: ایس خان، سلیم حیدر

کیمرہ: وی کے رمنا

ایڈیٹر: سندر مولیا

- دعوا۔1999

ہدایت کار: سنیل اگنی ہوتری

اسکرپٹ نگار: ایس خان

کیمرہ: پرمود بھنڈاری

ایڈیٹر: پپو شرما

- بھائی بھائی۔1997

ہدایت کار: سکندر بھارتی

اسکرپٹ نگار: ایس خان، جنک، ہری دے لانی

کیمرہ: سیپا مشرا

ایڈیٹر: نند کمار

- دل تیرا دیوانہ۔1996

ہدایت کار: لارینس ڈسوجا

اسکرپٹ نگار: ایس خان، نواب آرزو، سلیم خان

کیمرہ: لارنس ڈسوجا

ایڈیٹر: اے. آر. رجندرن

- ویرو دادا۔1990

ہدایت کار: کے. آر. ریڈی

اسکرپٹ نگار: ایس خان، ایم ڈی سندر، این. ایس. بیدی

کیمرہ: شیام راؤ سپوسکر

ایڈیٹر: مرلی

تنویر خاں : تنویر خاں کے فلمی زندگی کا آغاز بحیثیت اسکرپٹ نگار ہوا اس کے بعد وہ ہدایت کار بھی ہوئے۔ تنویر خاں کا شمار ہندوستانی سینما کے ان اسکرپٹ نگاروں کے ساتھ ہوتا ہے جنہوں نے اچھی فلمیں تخلیق کیں ہیں۔ ۱۹۹۰ میں شومو مکھرجی کے ہدایت میں بنی 'پتھر کے انسان' کا ان کی کامیاب فلموں میں شمار ہوتا ہے۔ تنویر خاں نے ہدایت کار راندرا کمار کے لیے معیاری کامیڈی فلمیں لکھیں۔ مثلاً راجہ (۱۹۹۵) عشق (۱۹۹۷) رشتے (۲۰۰۲) وغیرہ۔

تنویر خان کی مشہور فلمیں:

- ڈیڈ لائن: صرف ۲۴ گھنٹے۔ ۲۰۰۶

ہدایت کار: تنویر خان

اسکرپٹ نگار: تنویر خان، دلیپ شکلا

کیمرہ: بابا اعظمی

ایڈیٹر: سنجے سنکلا

- مدہوشی۔ ۲۰۰۴

ہدایت کار: تنویر خان

اسکرپٹ نگار: تنویر خان

کیمرہ: دامودر نائڈو

- پروانہ۔ ۲۰۰۳

ہدایت کار: دیپک بہری

اسکرپٹ نگار: تنویر خان، راجیو کول، پرفل پارکھ

کیمرہ: دامودر نائڈو

- رشتے۔ ۲۰۰۲

ہدایت کار: اندر کمار

اسکرپٹ نگار: تنویر خان، پرفل پارکھ، راجیو کول

کیمرہ: بابا اعظمی

ایڈیٹر: سنجے سنکلا

- جورو کا غلام۔ ۲۰۰۰

ہدایت کار: شکیل نورانی

اسکرپٹ نگار: تنویر خان، اکرام اختر

کیمرہ: دنیش تیلکر

ایڈیٹر: سدھیر ورما

● ظلمی۔۱۹۹۹

ہدایت کار: سندیش کوہلی

اسکرپٹ نگار: تنویر خان، سندیش کوہلی

کیمرہ: این. ستین

ایڈیٹر: کلدیپ کے مہن

● عشق۔۱۹۹۷

ہدایت کار: اندرکمار

اسکرپٹ نگار: تنویر خان، نوشیر خطو، پرفل پارکھ، راجیوکول

کیمرہ: بابا اعظمی

ایڈیٹر: حسین اے برماوالا

● راجا۔۱۹۹۵

ہدایت کار: اندرکمار

اسکرپٹ نگار: تنویر خان، نوشر خطو، پرفل پارکھ، راجیوکول

کیمرہ: بابا اعظمی

ایڈیٹر: حسین اے برماوالا

● حقیقت۔۱۹۹۵

ہدایت کار: سندیش کوہلی

اسکرپٹ نگار: تنویر خان، راجیوکول، پرفل پارکھ

کیمرہ: نرمل جانی

ایڈیٹر: کلدیپ کے مہن

● سہاگ۔۱۹۹۴

ہدایت کار: سندیش کوہلی

اسکرپٹ نگار: تنویر خان، ہنی ایرانی

کیمرہ: سمیر آریہ

ایڈیٹر: کلدیپ کے مہن

● سنگ دل صنم۔۱۹۹۴

ہدایت کار: شومومکھر جی

اسکرپٹ نگار: تنویر خان، انور خان، سومومکھر جی

کیمرہ: الوک داس گپتا

ایڈیٹر: وشوناتھ راؤ

● زخموں کا حساب۔۱۹۹۳

ہدایت کار: تا لک دارس

اسکرپٹ نگار: تنویر خان، تا لک دارس

کیمرہ: منیر خان

ایڈیٹر: حسین اے برماوالا

● جگر۔۱۹۹۲

ہدایت کار: فروغ صدیقی

اسکرپٹ نگار: تنویر خان، نعیم۔اعجاز، فروغ صدیقی، للت مہاجن، نعیم شا، بیرو دیوگن

کیمرہ: اکرم خان

ایڈیٹر: سریش چترویدی

● انسپکٹر دھنش۔۱۹۹۱

ہدایت کار: شیام رامسے

اسکرپٹ نگار: تنویر خان، پریاگ راج، شیام رامسے، تلسی رامسے

کیمرہ: گنگو رامسے

ایڈیٹر: کیشو ہیرانی

● پتھر کے انسان۔۱۹۹۰

ہدایت کار: شومومکھر جی

اسکرپٹ نگار: تنویر خان، کے بھاگیہ راج، شومومکھر جی

کیمرہ: الوک داس گپتا

ایڈیٹر: کیشو ہیرانی

ھنی ایرانی : (۱۹۹۱-) ہنی ایرانی ۱۷رجنوری ۱۹۵۰ کو ممبئی، مہاراشٹر میں پیدا ہوئیں ہنی بنیادی طور پر فلمی دنیا میں اداکارہ، اسکرپٹ نگار اور ہدایت کار کے طور پر جانی جاتی ہیں۔ان کے فلمی زندگی کا آغاز بطور child artist ہوا۔اس کے بعد ہنی ایرانی نے اسکرپٹ نگاری کی دنیا میں قدم رکھا اور ایک بڑی اسکرپٹ نگار بن کر ابھریں۔لمحے (۱۹۹۱) لیش چوپڑا کے ہدایت میں بننے والی پہلی کامیاب فلمیں تھی۔بطور اسکرپٹ نگار ہنی ایرانی بہت کامیاب ہیں۔ہنی ایرانی نے لیش چوپڑا اور راکیش روشن کے ساتھ سب سے زیادہ کام کیا ہے۔

اس سے متعلق گوگل پر ملتا ہے۔

"Honey Irani was born into a zoroastrian family on january 17 1950. she was married to javed Akhtar Although the marriege change in divorce. it produed two children farhan Akhtar and doughtar zoya Akhtar. Both her children are Indian film maker. she is the matteral aunt of choreogrpher direcotr farah Khan and director host sajid Khan.

Honey irani her bollywood career are child actress with note in Film like chirag kahaan Roshwi Kahan and Bombay ka chor. She has acted in over 72 Films, later she become a successfull Script writer." (۱۹۰)

ہنی ایرانی کے متعلق یہ کہا جا سکتا ہے کہ انہوں نے بہت زیادہ اسکرپٹ نہیں لکھی ہے۔لیکن اس کے باوجود ہندوستان کی مشہور، مقبول فلموں میں ان کی فلمیں شمار کی جاتیں ہیں۔ایک نئے انداز کی فلموں سے تعارف کرانے کا سہرا ان کے سر بھی جاتا ہے۔اسکرپٹ نگار ہنی ایرانی کی انھیں کوششوں کی وجہ سے ان کا نام ہمیشہ کے لئے ہندوستانی سینما کی تاریخ میں درج ہو گیا۔

ایرانی کی مقبول فلمیں مندرجہ ذیل ہیں:

- کرش۔۲۰۰۶

ہدایت کار: راکیشن روشن

اسکرپٹ نگار: ہنی ایرانی، روبن بھٹ، سچن بھومک، آکاش کھورانہ، سنجے معصوم، راکیش روشن

کیمرہ: پیوش شاہ

ایڈیٹر: امیتابھ شکلا

- کوئی مل گیا۔۲۰۰۳

ہدایت کار: راکیشن روشن

اسکرپٹ نگار: ہنی ایرانی، روبن بھٹ، سچن بھومک، راکیش روشن، جاوید صدیقی

کیمرہ: سمیر آریہ

ایڈیٹر: سنجے ورما

- ارمان۔۲۰۰۳

ہدایت کار: ہنی ایرانی

اسکرپٹ نگار: ہنی ایرانی، جاوید اختر

کیمرہ: ایس روی ورمن

ایڈیٹر: شریش کندر

● البیلا۔۲۰۰۱

ہدایت کار: دیپک سرین

اسکرپٹ نگار ہنی ایرانی، جاوید صدیقی

کیمرہ: منموہن سنگھ

ایڈیٹر: کیشو نائڈو

● کیا کہنا۔۲۰۰۳

ہدایت کار: کندن شاہ

اسکرپٹ نگار ہنی ایرانی

● کہونا پیار ہے۔۲۰۰۰

ہدایت کار: راکیش روشن

اسکرپٹ نگار ہنی ایرانی، روی کپور، راکیش روشن، ساگر سرحدی

کیمرہ: کبیر لال

ایڈیٹر: سنجے ورما

● لاوراث۔۱۹۹۹

ہدایت کار: شری کانت شرما

اسکرپٹ نگار ہنی ایرانی، کملیش پانڈے

کیمرہ: نجیب خان

ایڈیٹر: اے. آر. راجندرن

● جب پیار کسی سے ہوتا ہے۔۱۹۹۸

ہدایت کار: دیپک سرین

اسکرپٹ نگار ہنی ایرانی، جاوید صدیقی

کیمرہ: منموہن سنگھ

ایڈیٹر: کیشو نائڈو

● اور پیار ہو گیا۔۱۹۹۷

ہدایت کار: راہل رویل

اسکرپٹ نگار ہنی ایرانی

کیمرہ: منموہن سنگھ

● سہاگ۔۱۹۹۴

ہدایت کار: سندیش کوہلی

اسکرپٹ نگار: ہنی ایرانی، تنویر خان

کیمرہ: سمیر آریہ

ایڈیٹر: کلدیپ کے مہن

● ڈر۔۱۹۹۳

ہدایت کار: یش چوپڑا

اسکرپٹ نگار: ہنی ایرانی، جاوید صدیقی

کیمرہ: منموہن سنگھ

ایڈیٹر: کیشو نائدو

● آئینہ۔۱۹۹۳

ہدایت کار: دیپک سرین

اسکرپٹ نگار: ہنی ایرانی، راہی معصوم رضا، شنکر ایر

کیمرہ: رمیش بھلا

ایڈیٹر: کیشو نائڈو

● پرمپرا۔۱۹۹۳

ہدایت کار: یش چوپڑا

اسکرپٹ نگار: ہنی ایرانی، آدتیہ چوپڑا، سریندر پرکاش، راہی معصوم رضا

کیمرہ: منموہن سنگھ

ایڈیٹر: کیشو نائڈو

● لمحے۔۱۹۹۱

ہدایت کار: یش چوپڑا

اسکرپٹ نگار: ہنی ایرانی، راہی معصوم رضا

کیمرہ: منموہن سنگھ

ایڈیٹر: کیشو نائدو

رومی جعفری: (۱۹۹۲۔۔۔) رومی جعفری کی پیدائش مدھیہ پردیش کی راجدھانی بھوپال میں ہوئی۔ فلمی دنیا میں جعفری بحیثیت ہدایت کار اور اسکرپٹ نگار جانے جاتے ہیں۔ رومی جعفری ہدایت کار ڈیوڈ دھون کی اسکرپٹ نگاروں کی ٹیم میں ایک اہم ممبر ہیں۔ بحیثیت اسکرپٹ نگار ۱۹۹۳ء میں آئی ان کی فلم 'رنگ' نے کامیابی کی نئی منزلیں طے کیں۔ اس کے علاوہ 'وقت ہمارا ہے' (۱۹۹۳) تو چور میں سپاہی (۱۹۹۶) بڑے میاں چھوٹے میاں (۱۹۹۸) اوم جے جگدیش (۲۰۰۲) چلتے چلتے (۲۰۰۳) مجھ سے شادی کروگی (۲۰۰۴) وغیرہ

جدید دور کی فلموں میں اپنا ایک الگ مقام رکھتی ہیں۔ جدید کامیڈی اسکرپٹ نگاروں میں رومی جعفری کا بڑا نام ہے جسے کسی طرح سے فراموش نہیں کیا جاسکتا ہے۔

جعفری کی معیاری فلمیں مندرجہ ذیل ہیں:

- گاڈ تو سی گریٹ ہو۔۲۰۰۷

ہدایت کار: رومی جعفری

اسکرپٹ نگار: رومی جعفری

کیمرہ: اشوک مہتا

- شادی کر کے پھنس گیا یار۔۲۰۰۶

ہدایت کار: کے.ایس.ادیامن

اسکرپٹ نگار: رومی جعفری، جلیس شیروانی، کے.ایس.ادیامن

کیمرہ: ڈبلو.بی.راؤ

ایڈیٹر: ڈی.این.ملک

- برسات۔۲۰۰۵

ہدایت کار: سنیل درشن

اسکرپٹ نگار: رومی جعفری، کے.کے.سنگھ، رابن بھٹ، شیام گوئل، سنیل درشن

کیمرہ: ڈبلو.بی.راؤ

ایڈیٹر: سنجے سنکلا

- مجھ سے شادی کروگی۔۲۰۰۴

ہدایت کار: ڈوڈ دھون

اسکرپٹ نگار: رومی جعفری، انیس بظمی، جلیس شیروانی

کیمرہ: سنجے ایف گپتا

ایڈیٹر: بتن رکاڈے

- چلتے چلتے۔۲۰۰۳

ہدایت کار: عزیز مرزا

اسکرپٹ نگار: رومی جعفری، آشیش کریا، عزیز مرزا، پرمود شرما، روبن بھٹ

کیمرہ: اشوک مہتا

ایڈیٹر: امیتابھ شکلا

- ہم کسی سے کم نہیں۔۲۰۰۲

ہدایت کار: ڈیوڈ دھون

اسکرپٹ نگار: رومی جعفری، روبن بھٹ، جاوید صدیقی

کیمرہ: منموہن سنگھ

ایڈیٹر: ڈیوڈ دھون

● اوم. جے. جگدیش۔۲۰۰۲

ہدایت کار: انوپم کھیر

اسکرپٹ نگار: رومی جعفری، راہل نندا، ونتا نندا

کیمرہ: جانی لال

ایڈیٹر: اپروا اسرانی

● مجھے کچھ کہنا ہے۔۲۰۰۱

ہدایت کار: ستیش کوشک

اسکرپٹ نگار: رومی جعفری، اے کرونا کرن

کیمرہ: جانی لال

ایڈیٹر: سنجے ورما

● ہر دل جو پیار کرے گا۔۲۰۰۰

ہدایت کار: راج کنور

اسکرپٹ نگار: رومی جعفری

کیمرہ: ڈبلو. بی. راؤ

ایڈیٹر: سنجے ورما

● آ اب لوٹ چلیں۔۱۹۹۹

ہدایت کار: رشی کپور

اسکرپٹ نگار: رومی جعفری، سچن بھومک، راجو سیگل

کیمرہ: سمیر آریہ

ایڈیٹر: راجیو کپور

● بڑے میاں چھوٹے میاں۔۱۹۹۸

ہدایت کار: ڈیوڈ دھون

اسکرپٹ نگار: رومی جعفری

کیمرہ: کے ایس. پرکاش راؤ

ایڈیٹر: اے متھو

● ہیرو نمبر۔ا۔۱۹۹۷

ہدایت کار: ڈیوڈ دھون

اسکرپٹ نگار: رومی جعفری

کیمرہ: کے. ایس. پرکاش راؤ

ایڈیٹر: اے متھو

● تو چور میں سپاہی۔۱۹۹۶

ہدایت کار: گڈو دھنوا

اسکرپٹ نگار: رومی جعفری، روبن بھٹ

کیمرہ: سری پدناتو

ایڈیٹر: وی. این میک. ر

● ساجن کی بانہوں میں۔۱۹۹۵

ہدایت کار: جے پرکاش

اسکرپٹ نگار: رومی جعفری، جے پرکاش، سچن بھومک

کیمرہ: کبیر لال

ایڈیٹر: جواہر رازدان

● انجام۔۱۹۹۴

ہدایت کار: راہل رویل

اسکرپٹ نگار: رومی جعفری، شاتنو گپتا، گوتم راجادھیا کشا

کیمرہ: سمیر آریہ

ایڈیٹر: سریش چترویدی

● وقت ہمارا ہے۔۱۹۹۳

ہدایت کار: بھرت رنگاچاریہ

اسکرپٹ نگار: رومی جعفری

کیمرہ: ششی کانت کابڑے

ایڈیٹر: ولاس راناڈے

● شریمان عاشق۔۱۹۹۳

ہدایت کار: دیپک آنند

اسکرپٹ نگار: رومی جعفری، کملیش پانڈے

کیمرہ: دنیش تیلکر

ایڈیٹر: دیپک آنند

● رنگ ۔۱۹۹۳

ہدایت کار: طلعت جانی

اسکرپٹ نگار: رومی جعفری

● پایل ۔۱۹۹۲

ہدایت کار: مہندر شاہ

اسکرپٹ نگار: رومی جعفری، روپ شاہ

کیمرہ: راجیش پتری

ایڈیٹر: اے متھو

عزیز مرزا: (۱۹۹۲۔۔۔۔) عزیز مرزا، اختر مرزا کے بیٹے اور سعید اختر مرزا کے چھوٹے بھائی ہیں۔ بحیثیت ہدایت کار اور اسکرپٹ نگار ہندوستانی سینما کے معیاری فلم ساز گنے جاتے ہیں۔ بطور ہدایت کار اور اسکرپٹ نگار عزیز مرزا کی پہلی فلم 'راجو بن گیا جنٹل مین' (۱۹۹۲) ہے یہ فلم اس لئے بھی خاص ہے کیونکہ اس فلم کے ذریعے شاہ رخ خان کو ہندوستانی فلموں میں متعارف ہونے کا موقع ملا۔ عزیز مرزا نے ہی شاہ رخ خاں کو اپنے ٹی وی سیریل میں پہلی بار کام دیا تھا۔ اور تب سے لے کر اب تک دونوں کی دوستی برقرار ہے۔ عزیز مرزا ہندوستانی سینما کے ان ہدایت کاروں میں گنے جاتے ہیں جنہوں نے اپنے لمبے فلمی زندگی میں کم مگر معیاری کام کیا ہے۔

عزیز مرزا کی مقبول فلمیں یہ ہیں:

● چلتے چلتے ۔۲۰۰۳

ہدایت کار: عزیز مرزا

اسکرپٹ نگار: عزیز مرزا، آشیش کریا، پرمود شرما، روبن بھٹ، رومی جعفری

کیمرہ: اشوک مہتا

ایڈیٹر: امیتابھ شکلا

● یس بوس ۔۱۹۹۷

ہدایت کار: عزیز مرزا

اسکرپٹ نگار: عزیز مرزا، منگیش کلکرنی، سنجے چھیل

کیمرہ: ہرمیت سنگھ

ایڈیٹر: جاوید سید

● راجو بن گیا جنٹل مین ۔۱۹۹۲

ہدایت کار: عزیز مرزا

اسکرپٹ نگار: عزیز مرزا، منوج لالوانی

نعیم۔اعجاز: (۱۹۹۲) نسیم۔اعجاز دو لوگ ساتھ مل کر جیسے سلیم۔جاوید ہوا کرتے تھے لکھنے والے اسکرپٹ نگار ہیں۔۹۰ کی دہائی میں فلمی دنیا میں آنے والوں اسکرپٹ نگاروں میں نعیم۔اعجاز کا نام بڑی عزت کے ساتھ لیا جاتا ہے۔ ہدایت کار فروغ صدیقی کی فلم 'جگر' (۱۹۹۲) میں پہلی بار نعیم۔اعجاز بحیثیت اسکرپٹ نگار دکھائی دیئے۔اس کے بعد ان دونوں نے عباس۔مستان کی بے حد کامیاب فلم 'کھلاڑی' (۱۹۹۲) لکھی۔نعیم۔اعجاز کے لکھنے کا سلسلہ ابھی جاری ہے۔ان دونوں نے ہندوستانی سینما کو کئی اچھی فلمیں دیں ہیں۔

نعیم۔اعجاز کی اہم فلمیں یہ ہیں:

- انسان۔۲۰۰۵

ہدایت کار: کے سبھاش

اسکرپٹ نگار: نعیم۔اعجاز

کیمرہ: وائی.این.مورلی

ایڈیٹر: اشفاق مکرانی

- اوم۔۲۰۰۳

ہدایت کار: اشوک ہونڈا

اسکرپٹ نگار: نعیم۔اعجاز

ایڈیٹر: اشوک ہونڈا

- کرودھ۔۲۰۰۰

ہدایت کار: اشوک ہونڈا

اسکرپٹ نگار: نعیم۔اعجاز، سنتوش سروج

کیمرہ: تیجا

ایڈیٹر: اشوک ہونڈا

- تپش۔۲۰۰۰

ہدایت کار: جے پرکاش

اسکرپٹ نگار: نعیم۔اعجاز، جے پرکاش

ایڈیٹر: سنجے ورما

- ہوتے ہوتے پیار ہو گیا۔1999

ہدایت کار: فیروز ایرانی

اسکرپٹ نگار: نعیم۔اعجاز، انل کیلکر، فیروز ایرانی، مدھوسدن کیلکر، نعیم شا، نوشیر خطو، ایس خان

کیمرہ: دامودر نائڈو

ایڈیٹر: حسین اے برماوالا

● جانے جگر۔۱۹۹۸

ہدایت کار: طلعت جانی

اسکرپٹ نگار: نعیم۔اعجاز، للت مہاجن، نعیم شا

کیمرہ: انل دھندا

ایڈیٹر: پرکاش دوے

● جج مجرم۔۱۹۹۷

ہدایت کار: جگدیش اے شرما

اسکرپٹ نگار: نعیم۔اعجاز، ایس خان، نعیم شا

کیمرہ: راجکمار کھتری

ایڈیٹر: حسین اے برماوالا

● چھوٹے سرکار۔۱۹۹۶

ہدایت کار: بمل کمار

اسکرپٹ نگار: نعیم۔اعجاز، ایس خان، نعیم شا

کیمرہ: انل دھندا

ایڈیٹر: پرکاش دوے

● رکچھک۔۱۹۹۶

ہدایت کار: اشوک ہونڈا

اسکرپٹ نگار: نعیم۔اعجاز، نعیم شا

کیمرہ: تیجا

ایڈیٹر: اشوک ہونڈا

● غدار۔۱۹۹۵

ہدایت کار: رام شیٹی

اسکرپٹ نگار: نعیم۔اعجاز، جاوید صدیقی، روبن بھٹ، سجت سین

کیمرہ: راجن کی ناگی

ایڈیٹر: اے متھو

● ہم ہیں بے مثال۔۱۹۹۴

ہدایت کار: دیپک بہری

اسکرپٹ نگار: نعیم اعجاز، ایس خان

کیمرہ: دامودر نائڈو

ایڈیٹر: ناصر حکیم

- نظر کے سامنے۔۱۹۹۴

ہدایت کار: جگدیش اے شرما

اسکرپٹ نگار: نعیم۔اعجاز، نعیم شا، ایس خان

کیمرہ: جوئے ڈسوجا

ایڈیٹر: حسین اے برماوالا

- کھلاڑی۔۱۹۹۲

ہدایت کار: عباس مستان

اسکرپٹ نگار: نعیم۔اعجاز، آدیش کے ارجن، ایس خان

کیمرہ: تھامس اے زاویئر

ایڈیٹر: حسین اے برماوالا

- جگر۔۱۹۹۲

ہدایت کار: فروغ صدیقی

اسکرپٹ نگار: نعیم۔اعجاز، فروغ صدیقی، للت مہاجن، نعیم شا، تنویر خان، ویرو دیوگن

کیمرہ: اکرم خان

ایڈیٹر: سریش چترویدی

آدتیہ چوپڑا: (۱۹۹۳-) آدتیہ چوپڑا ۲۱ مئی ۱۹۷۱ء کو ممبئی مہاراشٹر میں پیدا ہوئے۔ یہ ہدایت کار یش چوپڑا کے بڑے بیٹے ہیں۔ فلمی دنیا میں بحیثیت پروڈیوسر، ہدایت کار اور اسکرپٹ نگار کے جانے جاتے ہیں۔ آدتیہ چوپڑا کی فلمی زندگی کا آغاز بحیثیت اسکرپٹ نگار ہوا تھا۔ جب انہوں نے اپنے والد یش چوپڑا کی فلم پرم پرا (۱۹۹۳) کی اسکرپٹ لکھی تھی۔ اس کے علاوہ انہوں نے تین فلموں کی ہدایت بھی دی اور تقریباً ۲۰۰۵ کے بعد ایک بار پھر پوری طرح سے اسکرپٹ نگاری میں لگے ہوئے ہیں۔ اور یہ کہنا کوئی مبالغہ نہیں ہوگا کہ موجودہ دور میں ہندوستان کی سب سے زیادہ کامیاب فلمیں یش راج پروڈکشن کی دین ہیں۔ جس میں آدتیہ چوپڑا کا بڑا تعاون ہے۔

اس سے متعلق گوگل کا یہ پیراگراف ملاحظہ فرمائیں:

" Aditya Chopra is a national Award winner indian film producer screenwriter and director. he is also the curruent chairman of Indian Multi national film and entertainment conglomerate.

Aditya chopra the elder son of film maker the late yash chopra

and pamela chopra was born on 21 may 1971. He completed mis formal education and acquired in Indian certificate of serctdry education from Bombay scottsh School He graduated from sydentam college of commerce and economics along with Anil thandani and Karan johar."(۱۹۱)

ان نکات کی روشنی میں کہا جاتا ہے کہ آدتیہ چوپڑا ہندوستان کے ان اسکرپٹ نگاروں میں گنے جاتے ہیں جو یہ جانتے ہیں کہ کسی اچھی فلم میں کیا مواد ہونا چاہیے جس سے نہ صرف ناظرین خوش ہوں بلکہ سماجی لحاظ سے بھی وہ فلمیں بہترین ہوں۔ اپنی اسی انوکھے انداز کے اسکرپٹ کی بدولت اسکرپٹ نگار آدتیہ چوپڑا کو ہمیشہ یاد کیا جائے گا۔

آدتیہ چوپڑا کی اہم فلمیں مندرجہ ذیل ہیں:

- جب تک ہے جان۔۲۰۱۲

ہدایت کار: یش چوپڑا

اسکرپٹ نگار: آدتیہ چوپڑا، دیویکا بھگت

کیمرہ: ہنی مہتا

ایڈیٹر: نمرتا راؤ

- ایک تھا ٹائیگر۔۲۰۱۲

ہدایت کار: کبیر خان

اسکرپٹ نگار: آدتیہ چوپڑا، کبیر خان، نیلیش مشرا

کیمرہ: اسین مشرا

ایڈیٹر: کامیشور ایس بھگت

- نیویارک۔۲۰۰۹

ہدایت کار: کبیر خان

اسکرپٹ نگار: آدتیہ چوپڑا، سندیپ سریواستوا

کیمرہ: اسین مشرا

ایڈیٹر: رامیشور ایس بھگت

- رب نے بنادی جوڑی۔۲۰۰۸

ہدایت کار: آدتیہ چوپڑا

اسکرپٹ نگار: آدتیہ چوپڑا

کیمرہ: روی کے چندرن

ایڈیٹر: رتیش سونی

● لاگا چنری میں داغ۔۲۰۰۷

ہدایت کار: پردیپ سرکار

اسکرپٹ نگار: آدتیہ چوپڑا، ریکھا نگم

کیمرہ: سشیل راج پال

ایڈیٹر: کوشک داس

● نیل اینڈ نکی۔۲۰۰٦

ہدایت کار: ارجن سبلوک

اسکرپٹ نگار: آدتیہ چوپڑا، ارجن سبلوک، انویتا دت گپتن

کیمرہ: پی. ایس. ونود

ایڈیٹر: رتیش سونی

● سلام نمستے۔2005

ہدایت کار: سدھارتھ آنند

اسکرپٹ نگار: آدتیہ چوپڑا، عباس ٹائروالا، سدھارتھ آنند

کیمرہ: سونیل پٹیل

ایڈیٹر: رتیش سونی

● بنٹی اور ببلی۔2005

ہدایت کار: شاد علی

اسکرپٹ نگار: آدتیہ چوپڑا، جیدیپ ساہنی

کیمرہ: ابھک مکھوپادھیائے

ایڈیٹر: رتیش سونی

● ویر۔زارا۔۲۰۰۴

ہدایت کار: یش چوپڑا

اسکرپٹ نگار: آدتیہ چوپڑا

کیمرہ: انل مہتا

ایڈیٹر: رتیش سونی

● مجھ سے دوستی کروگی۔۲۰۰۲

ہدایت کار: کنال کوہلی

اسکرپٹ نگار: آدتیہ چوپڑا، کنال کوہلی

کیمرہ: روی کے چندرن

ایڈیٹر: وی. وی. کارنک

● محبتیں۔۲۰۰۰

ہدایت کار: آدتیہ چوپڑا

اسکرپٹ نگار: آدتیہ چوپڑا

کیمرہ: منموہن سنگھ

ایڈیٹر: وی. وی. کارنک

● دل تو پاگل ہے۔۱۹۹۷

ہدایت کار: یش چوپڑا

اسکرپٹ نگار: آدتیہ چوپڑا، پمیلا چوپڑا، تنوجا چندرا، یش چوپڑا

کیمرہ: منموہن سنگھ

ایڈیٹر: وی. وی. کارنک

● دل والے دلہنیا لے جائیں گے۔۱۹۹۵

ہدایت کار: آدتیہ چوپڑا

اسکرپٹ نگار: آدتیہ چوپڑا، جاوید صدیقی

کیمرہ: منموہن سنگھ

ایڈیٹر: کیشو نائڈو

● پرمپرا۔۱۹۹۳

ہدایت کار: یش چوپڑا

اسکرپٹ نگار: آدتیہ چوپڑا، ہنی ایرانی، سریندر پرکاش، راہی معصوم رضا

کیمرہ: منموہن سنگھ

ایڈیٹر: کیشو نائڈو

سنجے چھیل: (۱۹۹۳-) سنجے چھیل بحیثیت اسکرپٹ نگار اور ہدایت کار ہندوستانی فلموں میں اپنا ایک خاص مقام رکھتے ہیں۔ سنجے کی پہلی فلم ہدایت کار آشوتوش گواریکر کی 'پہلا نشا' (۱۹۹۳) تھی۔ اس کے بعد ہدایت کار رام گوپال ورما کی رنگیلا (۱۹۹۵) سنجے چھیل کی ریکارڈ توڑ کامیاب فلم تھی۔ اس کے علاوہ سنجے چھیل نے ہدایت کار دیوڈ دھون کی فلمیں لکھنے لگے اور ایک بہترین اور کامیاب اسکرپٹ نگار بن کر ابھرے۔ سنجے چھیل نے اپنے آپ کو صرف کامیڈی فلموں سے کبھی نہیں بندھنے دیا، اور دوڑ (۱۹۹۷) کچے دھاگے (۱۹۹۹) کیوں کی (۲۰۰۵) وغیرہ جیسی سنجیدہ فلمیں بھی لکھیں۔ سنجے چھیل کا شمار موجودہ دور کے اہم اسکرپٹ نگاروں میں ہوتا ہے۔

چھیل کی بہترین فلمیں نیچے دی جا رہی ہیں۔

● پاٹنر۔۲۰۰۷

ہدایت کار: ڈیوڈ دھون

اسکرپٹ نگار: سنجے چھیل

● شادی سے پہلے۔۲۰۰۶

ہدایت کار: ستیش کوشک

اسکرپٹ نگار: سنجے چھیل، ستیش کوشک

کیمرہ: جونی لال

ایڈیٹر: سنجے ورما

● کیونکہ۔۲۰۰۵

ہدایت کار: پریہ درشن

اسکرپٹ نگار: سنجے چھیل، پریہ درشن

کیمرہ: ترو

ایڈیٹر: این گوپالا کرشنا

● ون ٹو کا فور۔۲۰۰۱

ہدایت کار: ششیل لال کے نایر

اسکرپٹ نگار: سنجے چھیل، راجکمار وہیمان، منوج لالوانی

کیمرہ: ایس کمار

● پھر بھی دل ہے ہندوستانی۔۲۰۰۰

ہدایت کار: عزیز مرزا

اسکرپٹ نگار: سنجے چھیل، راجکمار دہیما، منوج لالوانی

کیمرہ: سنتوش سیون

● خوبصورت۔۱۹۹۹

ہدایت کار: سنجے چھیل

اسکرپٹ نگار: سنجے چھیل

کیمرہ: مدھوامبیت

ایڈیٹر: اسیم سنہا

● یس. بوس۔۱۹۹۷

ہدایت کار: عزیز مرزا

اسکرپٹ نگار: سنجے چھیل، عزیز مرزا، منگیش کلکرنی

کیمرہ: ہرمیت سنگھ

ایڈیٹر: جاوید سید

● رنگیلا۔۱۹۹۵

ہدایت کار: رام گوپال ورما

اسکرپٹ نگار: سنجے چھیل، نیرج وورا، رام گوپال ورما

کیمرہ: ڈبلو. بی. راؤ

ایڈیٹر: نواس

● پہلا نشہ۔۱۹۹۳

ہدایت کار: آسوتوش گواریکر

اسکرپٹ نگار: سنجے چھیل،

یونس سیجوال: (۱۹۹۳-) یونس سجوال، ہدایت کار عزیز سجوال کے بھائی ہیں۔ یونس سجوال فلمی دنیا میں بحیثیت اسکرپٹ نگار کے ایک اہم مقام رکھتے ہیں۔ یونس کو بحیثیت اسکرپٹ نگار پہچان ملی ان کے اپنے ہی بھائی کے ذریعے بنائی گئی فلم 'شطرنج' (۱۹۹۳) سے، اس کے علاوہ بھی ہدایت کار عزیز سجوال نے اپنے بھائی کی اسکرپٹ نگاری کو ترقی دینے کے لئے اپنے ہدایت میں بننے والی کئی فلموں کے لکھنے کی ذمہ داری۔ مثال کے طور پر 'مافیا' (۱۹۹۶) صنم (۱۹۹۷) چلو عشق لڑائیں (۲۰۰۲) وغیرہ یہ فلمیں کامیاب بھی ہوئیں۔ یونس سجوال ہدایت کار ڈیوڈ دھون کی اسکرپٹ نگاری کے ٹیم کے بھی ایک خاص رکن ہیں۔

یونس سجوال کی مقبول فلمیں یہ ہیں:

● کس سے پیار کروں۔۲۰۰۹

ہدایت کار: اجے چنڈھو

اسکرپٹ نگار: یونس سجوال

کیمرہ: نجیب خان

● ٹام. ڈک. اینڈ ہیری۔۲۰۰۶

ہدایت کار: دیپک تجوری

اسکرپٹ نگار: یونس سجوال، کمل پانڈے

کیمرہ: منوج سونی

● انتقام۔۲۰۰۴

ہدایت کار: پنکج پراشر

اسکرپٹ نگار: یونس سجوال، جلیس شیروانی، راجیو ببر، شاہنواز احمد

کیمرہ: نیروشاہ

ایڈیٹر: آفاق حسین

● ایک اور ایک گیارہ۔۲۰۰۳

ہدایت کار: ڈے وڈ دھون

اسکرپٹ نگار: یونس سجاول، امن جعفری، بولو خان، شاہ نواز احمد کنی

کیمرہ: ندیم خان

ایڈیٹر: ڈیوڈ دھون

● چلو عشق لڑائیں۔۲۰۰۲

ہدایت کار: عزیز سجو ال

اسکرپٹ نگار: یونس سجو ال، امتیاز پٹیل

کیمرہ: ایچ لکشمی نارائن

ایڈیٹر: کلدیپ کے مہن

● یہ ہے جلوہ۔۲۰۰۲

ہدایت کار: ڈیوڈ دھون

اسکرپٹ نگار: یونس سجو ال، امتیاز پٹیل، رومی جعفری

کیمرہ: کے ایس پرکاش راؤ

ایڈیٹر: ڈیوڈ دھون

● کیونکہ میں جھوٹ نہیں بولتا۔

ہدایت کار: ڈیوڈ دھون

اسکرپٹ نگار: یونس سجو ال، ڈیوڈ دھون، امتیاز پٹیل

کیمرہ: کے. ایس. پرکاش راؤ

ایڈیٹر: ڈیوڈ دھون

● اتفاق۔۲۰۰۱

ہدایت کار: سنجے کھنہ

اسکرپٹ نگار: یونس سجو ال، امتیاز پٹیل

کیمرہ: دامودر نائڈو

ایڈیٹر: یوسف خان

● چل میرے بھائی۔۲۰۰۰

ہدایت کار: ڈیوڈ دھون

اسکرپٹ نگار: یونس سجوال، اکرام اختر، سجوال، رومی جعفری

کیمرہ: ہرمیت سنگھ

ایڈیٹر: اے متھو

● حسینہ مان جائے گی۔۱۹۹۹

ہدایت کار: ڈیوڈ دھون

اسکرپٹ نگار: یونس سجوال، امتیاز پٹیل، رومی جعفری

کیمرہ: کے. ایس. پرکاش راؤ

ایڈیٹر: اے متھو

● ہفتہ وصولی۔۱۹۹۸

ہدایت کار: بلراج دیپک وج

اسکرپٹ نگار: یونس سجوال، جلیس شیروانی، سلیم حیدر

کیمرہ: کشور کپاڈیہ

ایڈیٹر: پرشانت کھیڈیکر

● صنم۔۱۹۹۷

ہدایت کار: عزیز سجوال

اسکرپٹ نگار: یونس سجوال، انیس بظمی، عزیز سجوال، پرفل پارکھ، راجیو کول

کیمرہ: راجن کیناگی

ایڈیٹر: ومان بی بھوسلے

● مافیا۔۱۹۹۶

ہدایت کار: عزیز سجوال

اسکرپٹ نگار: یونس سجوال، جلیس شیروانی

ایڈیٹر: ومان بی بھوسلے

● شستر۔۱۹۹۶

ہدایت کار: سنجے کھنہ

اسکرپٹ نگار: یونس سجوال، امتیاز پٹیل، رومی جعفری

کیمرہ: نجیب خان

ایڈیٹر: یوسف خان

● شطرنج۔۱۹۹۳

ہدایت کار: عزیز سجوال

اسکرپٹ نگار: یونس سجوال، قادر خان، سنجیو دگل

کیمرہ: ایس پپو

ایڈیٹر: وامان بی بھوسلے

انجم رجب علی: (۱۹۹۴-) انجم رجب علی گجرات کے رہنے والے ہیں۔ فلمی دنیا میں بحیثیت اسکرپٹ نگار جانے جاتے ہیں Doctor of screenplay کے نام سے مشہور انجم رجب علی ہندوستانی سینما میں جدید دور کے اسکرپٹ نگاروں میں سرفہرست پر قابض ہیں۔ فلمی دنیا میں بحیثیت اسکرپٹ نگاران کی پہلی فلم دروح کال (۱۹۹۴) ہے۔ اس کے ہدایت کار گووند نہلانی ہیں۔ لیکن اس فلم سے بھی پہلے سے وہ بحیثیت Seript consultant جانے جاتے تھے۔ انجم رجب علی ایک بہتر سماج کا خواب دیکھنے والے انسان ہیں اور اس لئے انہوں نے فلمیں بھی ایسی ہی لکھیں ہیں۔ ان کے انہیں انقلابی مزاج کو دیکھ کر ہدایت کار پرکاش جھا نے اپنی فلمیں لکھنے کی ذمہ داری سونپ رکھی ہے۔ آج کے سب سے مفکر اسکرپٹ نگار انجم رجب علی ہدایت کار اور اسکرپٹ نگار خواجہ احمد عباس کی روایت کو آگے بڑھانے والوں میں جان پڑتے ہیں۔

انجم کی کامیاب فلمیں مندرجہ ذیل ہیں:

● نینا۔۲۰۰۵

ہدایت کار: شریپال مراکھیہ

اسکرپٹ نگار: انجم رجب علی، شریپال مراکھیہ، ساغر پانڈیہ، آکسائڈ پنگچن، ڈینی پنگ

کیمرہ: سی کے مرلی دھرن

ایڈیٹر: امیتا بھ شکلا

● دی لجنٹ آف بھگت سنگھ۔۲۰۰۲

ہدایت کار: راجکمار سنتوشی

اسکرپٹ نگار: انجم رجب علی، رنجیت کپور، پیوش مشرا، راج کمار سنتوشی

کیمرہ: آنند کیوی

ایڈیٹر: وی. این. مئیکر

● پکار۔۲۰۰۰

ہدایت کار: راجکمار سنتوشی

اسکرپٹ نگار: انجم رجب علی، کے. کے. رینا، راج کمار سنتوشی، وجے دیوشور

کیمرہ: بابا اعظمی

ایڈیٹر: وی. این. مئیکر

● کچے دھاگے۔۱۹۹۹
ہدایت کار: ملن لوتھریا
اسکرپٹ نگار: انجم رجب علی، سنجے چھیل
● غلام۔۱۹۹۸
ہدایت کار: وکرم بھٹ
اسکرپٹ نگار: انجم رجب علی
کیمرہ: دھرما تیجا
ایڈیٹر: ومان بی بھوسلے
● چائنا گیٹ۔۱۹۹۸
ہدایت کار: راج کمار سنتوشی
اسکرپٹ نگار: انجم رجب علی، کے۔کے۔ رینا، راجکمار سنتوشی، وجے دویشور
کیمرہ: پیوش شاہ
ایڈیٹر: وی این مئیکر
● دروہ کال۔۱۹۹۴
ہدایت کار: گووند نہلانی
اسکرپٹ نگار: انجم رجب علی، اتل تیواری، گووند نہلانی، گووند پی دیش پانڈے
کیمرہ: گووند نہلانی
ایڈیٹر: دلیپ پانڈا

شبیر باکسوالا: (۱۹۹۴۔۔۔) شبیر باکسوالا والا بنیادی ہندوستانی سینما میں اسکرپٹ نگار کے طور پر جانے جاتے ہیں۔ان کی فلمیں دیکھنے کے بعد یہ معلوم ہوتا ہے کہ انہوں نے مختلف طرح کی فلمیں لکھیں ہیں مثلاً ۱۹۹۴ کی 'موہرا' **crime based** فلم ہے تو گپت (۱۹۹۷) پوری طرح سے **suspence thrillar** 'وہیں پیار' عشق اور محبت (۲۰۰۱) میں انہوں نے ان تینوں الفاظ کی تعریف بیان کرنے کی کوشش کی ہے اور دل کا رشتہ (۲۰۰۳) ایک باپ اور اس کے لنگڑے بیٹے کے درمیان کی ایک جذباتی لگاؤ کی کہانی کو بیان کرتا ہے ۔شبیر کی فلمیں نہ صرف سماجی پہلوؤں کو اپنے اندر سموئے ہوئے ہے بلکہ ان کی فلمیں باکس آفس پر بھی ہٹ ثابت ہوئیں۔
شبیر کی مقبول فلمیں یہ ہیں:
● دل کا رشتہ۔۲۰۰۳
ہدایت کار: نریش ملہوترا
اسکرپٹ نگار: شبیر باکس والا، نعیم شا، وردا رائے
کیمرہ: اشوک مہتا

ایڈیٹر: نریش ملہوترا

● پیار عشق اور محبت۔۲۰۰۱

ہدایت کار: راجیو رائے

اسکرپٹ نگار: شبیر باکس والا، نعیم شا، راجیو رائے

کیمرہ: پی. ایس. ونود

ایڈیٹر: راجیو رائے

● گپت۔۱۹۹۷

ہدایت کار: راجیو رائے

اسکرپٹ نگار: شبیر باکس والا، نعیم شا، راجیو رائے

کیمرہ: اشوک مہتا

ایڈیٹر: راجیو رائے

● مہرا۔۱۹۹۴

ہدایت کار: راجیو رائے

اسکرپٹ نگار: شبیر باکس والا، راجیو رائے، دلیپ شکلا

کیمرہ: دامودر نائڈو

ایڈیٹر: راجیو رائے

خالد محمد: (۱۹۹۴-) اداکارہ زبیدہ کے بیٹے کا نام خالد محمد ہے۔ خالد محمد صحافی ایڈیٹر، اسکرپٹ نگار اور ہدایت کار کے طور پر جانے جاتے ہیں۔ فلمی اسکرپٹ نگاری کی دنیا میں ان کی گنتی آرٹ فلموں کے اسکرپٹ نگاروں کے ساتھ ہوتی ہے اور اس لئے اپنی طرح کی ہی سوچ رکھنے والے شخص شیام بینگل کے ساتھ ان کی خوب جمتی ہے۔ یہ جوڑی پہلی بار ۱۹۹۴ میں آئی فلم 'ممو' میں دکھی۔ جاوید صدیقی، شمع زیدی کے ساتھ خالد محمد نے اس فلم کی اسکرپٹ لکھی تھی اس فلم کے ہدایت کار شیام بینگل تھے۔ اس کے بعد بھی یہ جوڑی 'سرداری بیگم' (۱۹۹۶) زبیدہ (۲۰۰۱) وغیرہ جیسی ہندوستانی سینما کی اہم فلموں میں دکھی۔

اس سے متعلق گوگل کا یہ پیراگراف ملاحظہ فرمائیں:

" Khalid Mohammad is an Indian journalist, editor, Film critic screenwriter and film director the formerly worked for the hindustan times and was the lead editor for filmfare magazine. He is the son of hide Film Actress zubeida Begum on whose life he wrote the screenplay of shyam benegal 2001 film (۱۹۲)zubaida".

خالد محمد سے متعلق یہ کہا جا سکتا ہے کہ انہوں نے اسکرپٹ رائٹنگ کو صرف پیسہ کمانے کا ذریعہ نہیں سمجھا۔ اور یہی وجہ ہے کہ انہوں نے ہندوستانی سینما میں صرف آرٹ فلمیں تخلیق کیں۔ اسکرپٹ رائٹر خالد محمد کو رائٹنگ کی بہترین سمجھ رکھنے کے لئے ہندوستانی سینما ہمیشہ یاد رکھے گی۔

خالد محمد کی معیاری فلمیں مندرجہ ذیل ہیں:

- سلسلے۔۲۰۰۵

ہدایت کار: خالد محمد

اسکرپٹ نگار: خالد محمد

کیمرہ: سنتوش سیون

ایڈیٹر: ایسٹیون برنارڈ

- تہذیب۔۲۰۰۳

ہدایت کار: خالد محمد

اسکرپٹ نگار: خالد محمد، جاوید صدیقی

کیمرہ: سنتوش سیون

ایڈیٹر: اے سریکر پرساد

- زبیدہ۔۲۰۰۱

ہدایت کار: شیام بنیگل

اسکرپٹ نگار: خالد محمد، جاوید صدیقی

کیمرہ: راجن کوٹھاری

ایڈیٹر: اسیم سنہا

- فضا۔۲۰۰۰

ہدایت کار: خالد محمد

اسکرپٹ نگار: خالد محمد، جاوید صدیقی

کیمرہ: سنتوش سیون

ایڈیٹر: اے سریکر پرساد

- سرداری بیگم۔۱۹۹۶

ہدایت کار: شیام بنیگل

اسکرپٹ نگار: خالد محمد، شمع زیدی

کیمرہ: سنجے دھرنکر

ایڈیٹر: اسیم سنہا

● ممو۔۱۹۹۴

ہدایت کار: شیام بینیگل

اسکرپٹ نگار: خالد محمد، جاوید صدیقی، شمع زیدی

کیمرہ: پرسن جین

ایڈیٹر: اسیم سنہا

شراج احمد: (۱۹۹۷۔۔۔) شراج احمد ہندوستانی سینما کے سب سے Stylish اسکرپٹ نگاروں میں شمار ہوتے ہیں۔ احمد نے crime suspence thrillar جونر کو بنیاد میں رکھ کر کئی فلمیں تخلیق کیں۔ جس نے کامیابی کا نیا پرچم لہرایا۔ احمد نے اپنی زیادہ تر کامیاب فلمیں ہدایت کار عباس۔مستان کے لیے تخلیق کیں اوراس کی شروعات ہوئی ۲۰۰۲ میں آئی فلم 'ہمراج' سے اس کے بعد اعتراض (۲۰۰۴) نقاب (۲۰۰۷) ریس (۲۰۰۸)، ریس ۔۲ (۲۰۱۳) وغیرہ فلموں سے شراج احمد آج کے سب سے مصروف اسکرپٹ نگاروں میں شمار کئے جاتے ہیں۔ ہدایت کار عباس مستان کی فلموں کے علاوہ بھی شراج احمد نے وانٹیڈ (۲۰۰۹) ناک آؤٹ (۲۰۱۰) راؤدی راتھوڑ (۲۰۱۲) وغیرہ زبردست کامیاب فلمیں لکھیں ہیں۔

احمد کی اہم فلمیں مندرجہ ذیل ہیں:

● نمک۔۲۰۱۳

ہدایت کار: پربھودیوا

اسکرپٹ نگار: سراج احمد

● رمیاوستاویہ۔۲۰۱۳

ہدایت کار: پربھودیوا

اسکرپٹ نگار: سراج احمد، ویروکوٹلہ

● ریس۔ٹو۔۲۰۱۳

ہدایت کار: عباس۔مستان

اسکرپٹ نگار: سراج احمد، کرن کوٹریال

کیمرہ: روی یادو

ایڈیٹر: حسین اے برماوالا

● راؤڈی راٹھور۔۲۰۱۳

ہدایت کار: پربھودیوا

اسکرپٹ نگار: سراج احمد

کیمرہ: سنتوش تندی ایل

ایڈیٹر: سنجے سنکلا

● ناک آؤٹ۔۲۰۱۰

ہدایت کار: منی شنکر

اسکرپٹ نگار: سراج احمد، منی شنکر

کیمرہ: نٹراجہ سبرامنیم

ایڈیٹر: بنٹی نیگی

● ملیں گے، ملیں گے۔۲۰۱۰

ہدایت کار: ستیش کوشک

اسکرپٹ نگار: سراج احمد

کیمرہ: سیتھو سری رام

ایڈیٹر: سنجے ورما

● پرنس۔۲۰۱۰

ہدایت کار: کوکیوی گولاٹی

اسکرپٹ نگار: سراج احمد، میور پوری

کیمرہ: وشنو راؤ

ایڈیٹر: نیکولس، ٹرم بسی وکز

● وانٹیڈ۔۲۰۰۹

ہدایت کار: پربھو دیوا

اسکرپٹ نگار: سراج احمد، پوری جگن ناتھ

کیمرہ: نیرو شاہ، سیتھو شری رام

ایڈیٹر: دلیپ دیو

● قرض۔۲۰۰۸

ہدایت کار: ستیش کوشک

اسکرپٹ نگار: سراج احمد،

کیمرہ: منوج سونی

ایڈیٹر: ہرمل کوٹھاری

● ریس۔۲۰۰۸

ہدایت کار: عباس مستان

اسکرپٹ نگار: سراج احمد، جیتندر راپارمر، انوراگ پرپٹا

کیمرہ: روی یادو

ایڈیٹر: جسین اے برماوالا

● نقاب۔۲۰۰۷

ہدایت کار: عباس مستان

اسکرپٹ نگار: سراج احمد، جیتندر پارمر، انوراگ پرپنا

کیمرہ: روی یادو

ایڈیٹر: جسین اے برماوالا

● اعتراض۔۲۰۰۴

ہدایت کار: عباس مستان

اسکرپٹ نگار: سراج احمد، شیام گوئل، آدیش کے ارجن

کیمرہ: روی یادو

ایڈیٹر: جسین اے برماوالا

● جانشین۔۲۰۰۳

ہدایت کار: فیروز خان

اسکرپٹ نگار: سراج احمد، فیروز خان، کملیش پانڈے، سپن ورما

کیمرہ: فرینک ڈفون، نیلبھ کول

● ہمراز۔۲۰۰۲

ہدایت کار: عباس۔مستان

اسکرپٹ نگار: سراج احمد، شیام گوئل

کیمرہ: روی یادو

ایڈیٹر: جسین اے برماوالا

● آگ ہی آگ۔۱۹۹۹

ہدایت کار: ٹی۔ایل۔وی پرساد

اسکرپٹ نگار: سراج احمد، بشیر ببر

کیمرہ: ایس نائڈو

ایڈیٹر: پرکاش دوے

● داداگیری۔۱۹۹۷

ہدایت کار: ارشد خان

اسکرپٹ نگار: سراج احمد

شاہ نواز احمد کنی : (۱۹۹۵-) شاہ نواز احمد کنی کی فلمی زندگی کا آغاز ہدایت کار طلعت جانی کی فلم 'طاقت' (۱۹۹۵) سے ہوا۔ یہ فلم بڑی ہی کامیاب تھی۔ اس کے بعد شاہ نواز احمد نے ہدایت کار ڈیوڈ دھون کے لیے چور۔ مچائے شور (۲۰۰۲) اور ایک اور ایک گیارہ (۲۰۰۳) فلمیں لکھیں۔ شاہ نواز احمد کنی نے کامیڈی کو سماج سے جوڑ کر بہترین فلمیں تخلیق کرنے کی کوشش کیں۔ شاہ نواز کی اور بھی کئی فلمیں ہیں جو کامیاب ہوئی ہیں۔ مثلاً انتقام (۲۰۰۴) چور منڈی (۲۰۰۶) وغیرہ۔

شاہ نواز احمد کی اہم فلمیں مندرجہ ذیل ہیں:

- چور منڈلی۔۲۰۰۶

ہدایت کار: سنجے کھنہ

اسکرپٹ نگار: شاہ نواز احمد کنی

- انتقام۔۲۰۰۴

ہدایت کار: پنکج پراسر

اسکرپٹ نگار: شاہ نواز احمد کنی، راجیو ببر، یونس سجوال، جلیس شیروانی

کیمرہ: نیرو شاہ

ایڈیٹر: آفاق حسین

- ایک ایک گیارہ۔۲۰۰۳

ہدایت کار: ڈیوڈ دھون

اسکرپٹ نگار: شاہ نواز احمد کنی، امان جعفری، بالو خان، یونس سجوال

کیمرہ: ندیم خان

ایڈیٹر: ڈیوڈ دھون

- چور مچائے شور۔۲۰۰۲

ہدایت کار: ڈیوڈ دھون

اسکرپٹ نگار: شاہ نواز احمد کنی، انور خان، یونس سجوال

کیمرہ: ہرمیت سنگھ

ایڈیٹر: ڈیوڈ دھون

- جیو شان سے۔۱۹۹۷

ہدایت کار: طلعت جانی

اسکرپٹ نگار: شاہ نواز احمد کنی، رومی جعفری، طلعت جانی

کیمرہ: کشور کپاڈیہ

ایڈیٹر: ولاس راناڈے، دیپک ورکڈ

● طاقت۔۱۹۹۵

ہدایت کار: طلعت جانی

اسکرپٹ نگار: شاہنواز احمد کنی، طلعت جانی

کیمرہ: کشور کپاڈیہ

ایڈیٹر: ولاس راناڈے، دیپک ورکڈ

امتیاز پٹیل : (۱۹۹۶-) امتیاز پٹیل کا تعلق گجرات سے ہے۔ فلمی دنیا میں پٹیل اسکرپٹ نگار کے طور پر جانے جاتے ہیں۔ امتیاز پٹیل بھی دیوڈ دھون کی اسکرپٹ نگاروں کے ٹیم میں شامل ہیں۔ امتیاز نے دیوڈ دھون کے لیے کئی کامیاب فلمیں تخلیق کی ہیں۔ مثلاً حسینہ مان جائے گی (۱۹۹۹) کیونکہ میں جھوٹ نہیں بولتا۔ (۲۰۰۱) جوڑی نمبر۔۱، یہ ہے جلوہ (۲۰۰۲) وغیرہ۔ لیکن اس کے برعکس امتیاز پٹیل کی فلمی زندگی کا آغاز ہدایت کار رنجیے کھنا کی فلم شستر (۱۹۹۶) سے ہوا۔ اس کے بعد انہوں نے کیمرہ مین ندیم خاں کی بحیثیت ہدایت کار پہلی فلم ''ترچھی ٹوپی والے'' (۱۹۹۸) بھی لکھی یہ بڑی ہی کامیاب کامیڈی فلم تھی جیسے ناظرین بہت سراہا۔

امتیاز کی مقبول فلمیں یہ ہیں:

● میں رونی اور جانی۔۲۰۰۶

ہدایت کار: نندتا سنگھا

اسکرپٹ نگار: امتیاز پٹیل، نندتا سنگھا

کیمرہ: نیلوکول

● یہ ہے جلوہ۔۲۰۰۲

ہدایت کار: ڈیوڈ دھون

اسکرپٹ نگار: امتیاز پٹیل، رومی جعفری، یونس سجوال

کیمرہ: کے. ایس. پرکاش راؤ

ایڈیٹر: ڈیوڈ دھون

● چلو عشق لڑائیں۔۲۰۰۲

ہدایت کار: عزیز سجوال

اسکرپٹ نگار: امتیاز پٹیل، یونس سجوال

کیمرہ: ایچ لکشمی نارائن

ایڈیٹر: کلدیپ کے مہن

● اتفاق۔۲۰۰۱

ہدایت کار: سنجے کھنہ

اسکرپٹ نگار: امتیاز پٹیل، یونس سجاول

کیمرہ: دامودر نائڈو

ایڈیٹر: یوسف خان

● جوڑی نمبر۔۱۔

ہدایت کار: ڈیوڈ دھون

اسکرپٹ نگار: امتیاز پٹیل، رومی جعفری، یونس سجاول

کیمرہ: کے. ایس. پرکاش راؤ

ایڈیٹر: ڈیوڈ دھون

● کیونکہ میں جھوٹ نہیں بولتا۔۲۰۰۱

ہدایت کار: ڈیوڈ دھون

اسکرپٹ نگار: امتیاز پٹیل، ڈیوڈ دھون، یونس سجاول

کیمرہ: کے. ایس. پرکاش راؤ

ایڈیٹر: ڈیوڈ دھون

● مجھے میری بیوی سے بچاؤ۔۲۰۰۱

ہدایت کار: ہیری باویجا

اسکرپٹ نگار: امتیاز پٹیل، ہیری باویجا، انیس بظمی

کیمرہ: دامودر نائڈو

ایڈیٹر: کلدیپ کے مہن

● حسینہ مان جائے گی۔۱۹۹۹

ہدایت کار: ڈیوڈ دھون

اسکرپٹ نگار: امتیاز پٹیل، رومی جعفری، یونس سجاول

کیمرہ: کے ایس پرکاش راؤ

ایڈیٹر: اے متھو

● ترچھی ٹوپے والے۔۱۹۹۸

ہدایت کار: ندیم خان

اسکرپٹ نگار: امتیاز پٹیل، انل پنڈت، باپولتی والا

کیمرہ: ندیم خان

ایڈیٹر: وسنت نرویکر

● شستر۔۱۹۹۶

ہدایت کار: سنجے کھنہ

اسکرپٹ نگار: امتیاز پٹیل، رومی جعفری، یونس سجاول

کیمرہ: نجیب خان

ایڈیٹر: یوسف خان

انوراگ کشیپ : (۱۹۹۸۔۔)انوراگ کیپ کا پورا نام انوراگ سنگھ کشیپ ہے۔ وہ ۱۰ر ستمبر ۱۹۷۲ء کو گورکھپور، اتر پردیش میں پیدا ہوئے۔ فلمی دنیا میں بحیثیت اداکار، پروڈیوسر، ہدایت کار اور اسکرپٹ نگار جانے جاتے ہیں۔ کشیپ کی فلمی زندگی کا آغاز بطور اسکرپٹ نگار ہی ہوا تھا۔ وہ رام گوپال ورما کے ساتھ تھے۔ جہاں انہوں نے فلم 'ستیا' (۱۹۹۸) کی اسکرپٹ لکھی۔ اس کے بعد انوراگ ہدایت کار بھی ہوئے اور اپنی ایک پروڈکشن کمپنی کھول لی اور فلموں کو پروڈیوس کرنے لگے۔ بحیثیت اسکرپٹ نگار انہوں نے ستیا (۱۹۹۸) شول (۱۹۹۹) نا یک (۲۰۰۰) واٹر (۲۰۰۵)، دیو۔ڈی (۲۰۰۹) گلال (۲۰۰۹) وغیرہ جیسی بہترین فلموں کی اسکرپٹ لکھیں ہیں۔

اس سے متعلق گوگل پر لکھا ہوا ہے۔

"Anurag singh Kashyap is an Indian Film director and some one As a screenwriter. he wrote the script for the filmfare award wining satya (1998) and the academy award nominated canadian Film water (2005)"(۱۹۳)

ان کی اسکرپٹ نگاری سے متعلق یہ کہا جا سکتا ہے کہ انوراگ کشیپ آج کے متبادل سینما کے اہم اسکرپٹ نگار ہیں۔ اپنی لکھی ہوئی فلموں کی بدولت انہوں نے ہندوستانی سینما کو ایک نئے انداز سے متعارف کروایا۔ اسکرپٹ نگار انوراگ کشیپ ہندوستان کے ان اسکرپٹ نگاروں میں شمار کئے جاتے ہیں جن کو ہندوستانی سینما کبھی فراموش نہیں کر سکتی ہے۔

کشیپ کی بہترین فلمیں مندرجہ ذیل ہیں:

● ستیا۔۱۹۹۸

ہدایت کار: رام گوپال ورما

اسکرپٹ نگار: انوراگ کشیپ، سوربھ شکلا، کوناونکٹ

کیمرہ: گراڈ ہوپر، مظہر کامران

ایڈیٹر: اپرواسرانی، بھانودیہ

● لاسٹ ٹرین ٹومہا کالی۔۱۹۹۹

ہدایت کار: انوراگ کشیپ

اسکرپٹ نگار: انوراگ کشیپ

کیمرہ: نٹراجن سبرامنیم

ایڈیٹر: آرتی بجاج

● کون۔۱۹۹۹

ہدایت کار: رام گوپال ورما

اسکرپٹ نگار: انوراگ کشیپ

کیمرہ: مظہر کامران

ایڈیٹر: دھونودیہ

● شول۔۱۹۹۹

ہدایت کار: ای.نواس

اسکرپٹ نگار: انوراگ کشیپ، رام گوپال ورما، ای.نواس

کیمرہ: ہری نایر

ایڈیٹر: بھانودیہ

● نایک۔۲۰۰۰

ہدایت کار: ایس شنکر

اسکرپٹ نگار: انوراگ کشیپ، ایس شنکر

کیمرہ: کے.وی.آنند

ایڈیٹر: بی لےنن، بی ٹی وجیانند

● پیسہ وصول۔۲۰۰۴

ہدایت کار: آدتیہ چوپڑا

اسکرپٹ نگار: انوراگ کشیپ، سری نواس بھشیم

کیمرہ: نیروشاہ

ایڈیٹر: شریش کندر

● واٹر۔۲۰۰۵

ہدایت کار: دیپامہتا

اسکرپٹ نگار: انوراگ کشیپ، دیپامہتا

● پھول اینڈ فائنل۔۲۰۰۷

ہدایت کار: احمد خان

اسکرپٹ نگار: انوراگ کشیپ، امیش شکلا، عباس ہیراپوروالا، نیرج وورا

ایڈیٹر: اشفاق مکرانی

● شاکالاکابوم بوم۔۲۰۰۷

ہدایت کار:سنیل درشن

اسکرپٹ نگار:انوراگ کشیپ

● دیو۔ڈی۔۲۰۰۹

ہدایت کار:انوراگ کشیپ

اسکرپٹ نگار:انوراگ کشیپ،وکرمادتیہ موٹوانی

● گلال۔۲۰۰۹

ہدایت کار:انوراگ کشیپ

اسکرپٹ نگار:انوراگ کشیپ،راج سنگھ چودھری

کیمرہ:راجیوروی

ایڈیٹر:آرتی بجاج

● ممبئی کٹنگ۔۲۰۱۰

ہدایت کار:انوراگ کشیپ

اسکرپٹ نگار:انوراگ کشیپ

● دیٹ گرل ان یلو بوٹس۔۲۰۱۱

ہدایت کار:انوراگ کشیپ

اسکرپٹ نگار:انوراگ کشیپ،کالکی کوچین

کیمرہ:راجیوروی

ایڈیٹر:شویتاونکٹ میتھو

● ایّاں۔۲۰۱۲

ہدایت کار:سچن کندیلکر

اسکرپٹ نگار:انوراگ کشیپ،سچن کندیلکر

کیمرہ:امالندوچودھری

ایڈیٹر:ابھی جیت داس پانڈے

سوربھ شکلا: سوربھ شکلااورانوراگ کشیپ دونوں رام گوپال ورماکیمپ میں تھےاوراس لئے جس فلم سے بحیثیت اسکرپٹ نگارانوراگ کشیپ متعارف ہوئے اسی فلم سے سوربھ شکلا بھی۔سوربھ شکلا فلمی دنیامیں نہ صرف اسکرپٹ نگار بلکہ اداکاراور ہدایت کار کے شکل میں بھی جانے جاتے ہیں۔اب سوربھ شکلا نے بھی اپنی فلم کی ٹیم بنارکھی ہے جس میں رجت کپور، نیہادھوپیاوغیرہ شامل ہیں۔اور یہ تمام لوگ مل کر چھوٹے بجٹ کی معیاری فلمیں لکھتے ہیں اور بنارہے ہیں ۔ مثال کے طور پر رگھورومیو (۲۰۰۳) ، مدعا(۲۰۰۳) چہرہ(۲۰۰۵)

ہتھیار(۲۰۰۰۸) اسٹڈفیکٹری (۲۰۰۹) پپوکانٹ ڈانس سالہ (۲۰۱۰) وغیرہ۔ جدید دور کے معیاری اور مفکر اسکرپٹ نگاروں میں ان کا نام لیا جاتا ہے۔

اس سے متعلق گوگل پر ملتا ہے۔

"Shukla family left gorakhpur for delhi when he was two year old. after completing his schooling he did gradution from khalsa college delhi. his professional career began 1984 with entry into theatre.

Shukla biggest break come when he co-write the script for ram gopal verma 1998 cult classic satya and essayed the role of gangster kallu mama in the film. He won the star screen Award for best screeplay along side anurag kashyap."(۱۹۴)

ان نکات کی روشنی میں کہا جاسکتا ہے کہ سوربھ شکلا ہندوستانی سینما میں آرٹ اور کمرشیل دونوں فلموں کے لئے جانے جاتے ہیں۔ ان کی فلمیں جدید دور کی اہم فلموں میں شمار کی جاتی ہیں۔ اسکرپٹ رائٹنگ کی وجہ سے انھیں یاد کیا جائے گا۔

شکلا کی بہترین فلمیں یہ ہیں:

- ستیہ۔۱۹۹۸

ہدایت کار: رام گوپال ورما

اسکرپٹ نگار: سوربھ شکلا، انوراگ کشیپ، کوناوینکٹ

کیمرہ: گورارڈ ہوپر، مظہر کامران

ایڈیٹر: اے پرواا سرانی، بھانودیہ

- دل پہ مت لے یار۔۲۰۰۰

ہدایت کار: ہنسل مہتا

اسکرپٹ نگار: سوربھ شکلا

کیمرہ: سنجے کپور

ایڈیٹر: گریش مدھو

- کلکتہ میل۔۲۰۰۳

ہدایت کار: سدھیر مشرا

اسکرپٹ نگار: سوربھ شکلا، گنا شیکھر، سدھیر مشرا، روچی نارائن

کیمرہ: روی کے چندرن، ایس کمار

ایڈیٹر: شریش کندر، رینوسلوجا

- رگھورومیو۔۲۰۰۳

ہدایت کار: رجت کپور

اسکرپٹ نگار: سوربھ شکلا، رجت کپور، سنجیو شرما

کیمرہ: رافع محمود

ایڈیٹر: سریش پائی

● مدا۔۲۰۰۳

ہدایت کار: سوربھ شکلا

اسکرپٹ نگار: سوربھ شکلا

کیمرہ: تاپش منڈل

● ممبئی ایکسپریس۔۲۰۰۵

ہدایت کار: سری نواس راؤ سنگیتھم

اسکرپٹ نگار: سوربھ شکلا، کمل حسن

کیمرہ: آر سدھارتھ

ایڈیٹر: اشمت کندر

● چہرہ۔۲۰۰۵

ہدایت کار: سوربھ شکلا

اسکرپٹ نگار: سوربھ شکلا

کیمرہ: فواد خان

ایڈیٹر: عارف شیخ

● سلام عشق۔۲۰۰۷

ہدایت کار: نکھل اڈوانی

اسکرپٹ نگار: سوربھ شکلا، نکھل اڈوانی، سریش نایر

کیمرہ: پیوش شاہ

ایڈیٹر: آرتی کشیپ

● متھیا۔۲۰۰۸

ہدایت کار: رجت کپور

اسکرپٹ نگار: سوربھ شکلا، رجت کپور

کیمرہ: رافع محمود

ایڈیٹر: سریش پائی

● ایسڈ فیکٹری۔۲۰۰۹

ہدایت کار: سپرن ورما

اسکرپٹ نگار: سوربھ شکلا، گڈکر، سنجے گپتا، سپرن ورما

کیمرہ: ساحل کپور

ایڈیٹر: ہیمل کوٹھاری

● فاتسو۔۲۰۰۹

ہدایت کار: رجت کپور

اسکرپٹ نگار: سوربھ شکلا، رجت کپور

کیمرہ: رافع محمود

ایڈیٹر: سریش پائی

● رات گئی بات گئی۔۲۰۰۹

ہدایت کار: سوربھ شکلا

اسکرپٹ نگار: سوربھ شکلا، رجت کپور

کیمرہ: فوادخان

ایڈیٹر: سنکلپ مشرام

● پپوکانٹ ڈانس سالا۔۲۰۱۰

ہدایت کار: سوربھ شکلا

اسکرپٹ نگار: سوربھ شکلا

کیمرہ: فوادخان

ایڈیٹر: سنکلپ مشرام

● اوٹ پٹانگ۔۲۰۱۱

ہدایت کار: سری کانت ویلیگیے لیتی

اسکرپٹ نگار: سوربھ شکلا، سری کانت ویلیگیے لیتی

کیمرہ: ارون ورما

ایڈیٹر: سنکلپ مشرام

کرن جوہر: (۱۹۹۸۔۔۔) کرن جوہر ۲۵ مئی ۱۹۷۲ء کو ممبئی میں پیدا ہوئے۔ بنیادی طور پر فلمی دنیا میں ہدایت کار اور اسکرپٹ نگار ہیں۔ لیکن اس کے علاوہ وہ costume designer اور television host کا کام بھی انجام دے چکے ہیں۔ بطور اسکرپٹ نگار ان کی فلمی زندگی کا آغاز کچھ کچھ ہوتا ہے (۱۹۹۸) سے ہوا۔ اس فلم کی اسکرپٹ کو لوگوں نے بہت سراہا۔ اس کے بعد

کرن جوہر نے کبھی خوشی کبھی غم (۲۰۰۱) کل ہو نہ ہو (۲۰۰۳) وغیرہ جیسی اہم فلمیں لکھیں۔ کرن جوہر کا شمار ہندوستان کے جدید لکھنے والوں اسکرپٹ نگاروں کے طور پر ہوتا ہے۔ کرن نے مختلف موضوعات پر فلمیں لکھیں ہیں جو ہمیشہ ناظرین کے ذریعے پسند کی گئی ہیں۔

کرن جوہر کی اہم فلمیں مندرجہ ذیل ہیں:

- کچھ کچھ ہوتا ہے۔ ۱۹۹۸

ہدایت کار: کرن جوہر

اسکرپٹ نگار: کرن جوہر

کیمرہ: سنتوش کنڈیال

ایڈیٹر: سنجے سنکلا

- کبھی خوشی کبھی غم۔ ۲۰۰۱

ہدایت کار: کرن جوہر

اسکرپٹ نگار: کرن جوہر، سینا پارک

کیمرہ: کرن دیوہنس

ایڈیٹر: سنجے سنکلا

- کل ہو نہ ہو۔ ۲۰۰۳

ہدایت کار: نکھل ایڈوانی

اسکرپٹ نگار: کرن جوہر، نیرجن ایانگر

کیمرہ: انل مہتا

ایڈیٹر: سنجے سنکلا

- کبھی الوداع نہ کہنا۔ ۲۰۰۶

ہدایت کار: کرن جوہر

اسکرپٹ نگار: کرن جوہر، شیوانی بھتیجا، نرنجن ایانگر

کیمرہ: انل مہتا

ایڈیٹر: سنجے سنکلا

- مائی نیم از خان۔ ۲۰۱۰

ہدایت کار: کرن جوہر

اسکرپٹ نگار: کرن جوہر، شیبانی بھتیجا

کیمرہ: روی کے چندرن

ایڈیٹر: دیپا بھاٹیہ

● اسٹوڈنٹ آف دی ایئر۔۲۰۱۲

ہدایت کار: کرن جوہر

اسکرپٹ نگار: کرن جوہر، رنجل ڈسلوا

کیمرہ: ایان کابوس

ایڈیٹر: دیپا بھاٹیہ

فرہاد۔ساجد: (۲۰۰۰۔) فرہاد۔ساجد دولوگ مگر ایک اسکرپٹ نگار ہیں۔ بنیادی طور پر فلمی دنیا میں اسکرپٹ نگار جانے جاتے ہیں۔ جدید دور میں کامیڈی فلمیں بنانے والوں میں ڈیوڈ دھون سرفہرست مانے جاتے ہیں۔ لیکن ڈیوڈ دھون کے علاوہ بھی کئی لوگ کامیڈی فلمیں بناتے ہیں ان کے لئے اسکرپٹ لکھنے والوں میں فرہاد۔ساجد کا بڑا نام ہے۔ ان دونوں نے ہدایت کار روہت سٹی کے لیے سب سے زیادہ فلمیں تخلیق کی ہیں۔ اس کے علاوہ بھی فرہاد۔ساجد نے دوسرے ہدایت کاروں کے لیے بڑی کامیاب فلمیں لکھیں ہیں۔ مثلاً ہدایت کار ساجد خاں کے لیے ہے' ہاؤس پھل۔۲' (۲۰۱۲) ہدایت کار راندر کمار، ڈبل دھمال (۲۰۱۱) انیس بظمی، ریڈی (۲۰۱۱) وغیرہ۔

فرہاد۔ساجد کی مقبول فلمیں یہ ہیں:

● تیرے پیار میں۔۲۰۰۰

ہدایت کار: حسن عکسری

اسکرپٹ نگار: فرہاد۔ساجد، مظہر انجم، شیری ملک

ایڈیٹر: ذوالفقار زلفی

● شیوا۔۲۰۰۶

ہدایت کار: رام گوپال ورما

اسکرپٹ نگار: فرہاد۔ساجد

کیمرہ: عمل نیرود

ایڈیٹر: نپن گپتا، پارمر

● گو۔۲۰۰۷

ہدایت کار: منیش سری واستو

اسکرپٹ نگار: فرہاد۔ساجد، ارشد سعید

کیمرہ: جلیش اوبیرائے

ایڈیٹر: منیش مورے

● سنڈے۔۲۰۰۸

ہدایت کار: روہت شیٹی

اسکرپٹ نگار: فرہاد۔ساجد، روبن بھٹ، تشار ہیرانندانی، کے شبھاش

کیمرہ: اسیم بجاج

ایڈیٹر: ایس ٹیوا یچ برنارڈ

● ڈیڈی کول۔۲۰۰۹

ہدایت کار: کے مرلی موہن

اسکرپٹ نگار: فرہاد۔ساجد، تشار ہیرانندانی، کومل ناہتا

کیمرہ: ٹی سریندر ریڈی

ایڈیٹر: سنجے سنکلا

● آل دی بیسٹ۔۲۰۰۹

ہدایت کار: روہت شیٹی

اسکرپٹ نگار: فرہاد۔ساجد، روبن بھٹ، بنٹی راتھوڈ، یونس سجوال

کیمرہ: ڈڈلے

ایڈیٹر: اسٹیوا یچ برناڈ

● گول مال۔تھری۔۲۰۱۰

ہدایت کار: روہت شیٹی

اسکرپٹ نگار: فرہاد۔ساجد، روبن بھٹ، بنٹی راٹھور، یونس سجوال

کیمرہ: نٹاراجن سبرامنیم

ایڈیٹر: ایسٹیوا یچ برناڈ

● ریڈی۔۲۰۱۱

ہدایت کار: انیس بظمی

اسکرپٹ نگار: فرہاد۔ساجد، راجن اگروال، اکرام اختر، نثار اختر، گوپی موہن، راجیو کول

کیمرہ: سنیل پٹیل

ایڈیٹر: رتیش سونی

● ڈبل دھمال۔۲۰۱۱

ہدایت کار: اندر کمار

اسکرپٹ نگار: فرہاد۔ساجد، تشار ہیرانندانی

کیمرہ: اسیم بجاج

ایڈیٹر: سنجے سنکلا

● سنگھم۔۲۰۱۱

ہدایت کار: روہت شیٹی

اسکرپٹ نگار: فرہاد۔ساجد، یونس سجوال، ہری

کیمرہ: ڈڈلے

ایڈیٹر: ایسٹیون ایچ برناڈ

- ہاؤس فل ۔۲۔۲۰۱۲

ہدایت کار: ساجد خان

اسکرپٹ نگار: فرہاد۔ساجد، تشار ہیر نندانی، ساجد خان، ساجد ناڈیاڈوالا

کیمرہ: منوج سونی

ایڈیٹر: کامیشور ایس بھگت

- بول بچن ۔۲۰۱۲

ہدایت کار: روہت شیٹی

اسکرپٹ نگار: فرہاد۔ساجد، یونس سجوال

کیمرہ: ڈڈلے

ایڈیٹر: ایسٹی وین ایچ برناڈ

اکرام اختر: (۲۰۰۰-) اکرام اختر کا تعلق کامیڈی لکھنے والے اسکرپٹ نگاروں کے ساتھ ہوتا ہے۔ اکرام اختر کی کامیاب فلم شکیل نورانی کی جورو کا غلام (۲۰۰۰) ہے پھر اسی سال ان کو ہدایت کار ڈیوڈ دھون نے اپنی فلم 'چل میرے بھائی' لکھنے کا پیش کش دی اس فلم میں سلمان خاں اور سنجے دت نے اہم کردار ادا کیا تھا یہ فلم بھی کامیاب ہوئی تھی۔ اس کے بعد اکرام اختر نے ستر کی دھائی کی کامیڈی کلاسک فلم 'پڑوسن' کو بھی آج کے سیاق وسباق میں دیکھنے کی کوشش کی اور رگھوویر سکھاوت کے ساتھ مل کر نئی پڑوسن (۲۰۰۳) کی کہانی لکھ ڈالی۔ اس فلم نے اتنی کامیابی حاصل نہیں کی جتنی پرانی والی فلم پروسن نے کی تھی۔

اکرام اختر کی بہترین فلمیں مندرجہ ذیل ہیں:

- نئی پڑوسن ۔۲۰۰۳

ہدایت کار: بی۔ ایچ تھرون کمار

اسکرپٹ نگار: اکرام اختر، رگھویر شیخاوت

کیمرہ: راجکمار کے

- باغی ۔۲۰۰۰

ہدایت کار: راجیش کمار سنگھ

اسکرپٹ نگار: اکرام اختر، جلیس شیروانی

کیمرہ: سنجے مالونکر

ایڈیٹر: کلدیپ کے مہن

● چل میرے بھائی۔۲۰۰۰

ہدایت کار: ڈیوڈ دھون

اسکرپٹ نگار: اکرام اختر، رومی جعفری، یونس سجو ال

کیمرہ: ہرمیت سنگھ

ایڈیٹر: اے متھو

● جوروکا غلام۔۲۰۰۰

ہدایت کار: شکیل نورانی

اسکرپٹ نگار: اکرام اختر، تنویر خان

کیمرہ: دنیش تیلکر

ایڈیٹر: سدھیر ورما

جیدیپ ساہنی: (۲۰۰۰-) جیدیپ ساہنی ۱۹۶۸ء میں دہلی میں پیدا ہوئے اور یہیں پلے بڑھے۔ فلمی دنیا میں بحیثیت creative producer نغمہ نگار اور اسکرپٹ نگار جانے جاتے ہیں۔ راکیٹ سنگھ (۲۰۰۹) تک اسکرپٹ نگار جیدیپ ساہنی کا شمار جدید دور کے بڑے اسکرپٹ نگاروں میں ہوتا تھا اور اپنی فلموں کے لیے وہ بڑی بھاری رقم لیا کرتے تھے اس کے بعد وہ یش راج فلمیں میں بطور Script consutant کام دیکھ رہے اور اسکرپٹ لکھنا تقریبا چھوڑ رکھا ہے۔ جیدیب ساہنی کو رام گوپال ورما نے ہی متعارف کروایا تھا۔ جیدیب نے راموکے لیے سب سے پہلے جنگل (۲۰۰۰) اور کمپنی (۲۰۰۲) لکھی۔ یہ دونوں فلمیں کافی کامیاب تھیں۔ اس کے بعد تو انہوں نے لگاتار کامیاب فلمیں ہندوستانی سینما کو دیں۔

ساہنی کی اہم فلمیں مندرجہ ذیل ہیں:

● آجا نچلے۔۲۰۰۷

ہدایت کار: انل مہتا

اسکرپٹ نگار: جے دیپ ساہنی،

کیمرہ: کے یوموہن

ایڈیٹر: رتیش سونی

● چک دے: انڈیا۔۲۰۰۶

ہدایت کار: سمت امین

اسکرپٹ نگار: جے دیپ ساہنی

کیمرہ: سدیپ چٹرجی

ایڈیٹر: امیتا بھ شکلا

● کھوسلا کا گھوسلا۔۲۰۰۶

ہدایت کار: دیبا کر بینر جی

اسکرپٹ نگار: جے دیپ ساہنی

کیمرہ: امیتابھ سنگھ

● بنٹی ببلی۔۲۰۰۵

ہدایت کار: شاد علی

اسکرپٹ نگار: جے دیپ ساہنی، آدتیہ چوپڑا

کیمرہ: اویک مکھوپادھیائے

ایڈیٹر: رتیش سونی

● کمپنی۔۲۰۰۲

ہدایت کار: رام گوپال ورما

اسکرپٹ نگار: جے دیپ ساہنی

کیمرہ: ہیمنت چترویدی

ایڈیٹر: چندن اروڑا

● جنگل۔۲۰۰۰

ہدایت کار: رام گوپال ورما

اسکرپٹ نگار: جے دیپ ساہنی، ایدوارد وبل سحر، جے دیپ سہانے

کیمرہ: وجے اروڑا

ایڈیٹر: چندن اروڑا

فرحان اختر: (۲۰۰۱۔) فرحان اختر ۹ر جنوری ۱۹۷۴ء کو ممبئی پیدا ہوئے۔ فلمی دنیا میں بحیثیت اداکار، موسیقار، playback singer، نغمہ نگار، پروڈیوسر television host، ہدایت کار اور اسکرپٹ نگار کے طور پر جاتے ہیں۔ فرحان اختر اسکرپٹ نگار جاوید اختر اور ہنی ایرانی کے صاحب زادے ہیں۔ فرحان اختر کے فلمی زندگی کا آغاز بحیثیت اسکرپٹ نگار 'دل چاہتا ہے' (۲۰۰۱) سے ہوا۔ اس فلم کے ہدایت کار بھی وہ خود ہی تھے۔ فرحان اختر نے بحیثیت اسکرپٹ نگار زیادہ فلمیں تو نہیں لکھی ہیں لیکن ان کا شمار بڑے اسکرپٹ نگاروں میں ہوتا ہے۔ ان کی فلمیں social and commerial دنوں اقدار رکھتی ہیں۔

اس سے متعلق گوگل کا پیراگراف ملاحظہ فرمائیں:

"Farhan akhtar is an indian filme director screenwriter, producer, actor, playback singe, lyricist and television host who workes primarily in bollywood. Born in Mumbai to screen writer javed Akhtar and honey irani, he grow up under the influce of

the film industry after completing his schooling in maneckji cooper school. he studies a degree of commerce in HR college mumbai befor dropping out and began his carreer in film by working as a assistant director in lahme (1991) and himalay putra (1997)."(۱۹۵)

ان نکات کی روشنی میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ فرحان اختر ہندوستانی سینما جدید دور کے سب سے فیشن ایبل اسکرپٹ نگار ہیں۔مغرب سے اسکرپٹ نگاری کی نئی سمجھ لے کرآئے اور ہندوستانی اسکرپٹ نگاری معیار کو بہت بلند کردیا۔ان کی انھیں کوششوں کی وجہ سے ہندوستانی سینمافرحان اختر کو یادرکھے گی۔

فرحان اختر کی معیاری فلمیں یہ ہیں:

- دل چاہتا ہے۔۲۰۰۱

ہدایت کار: فرحان اختر

اسکرپٹ نگار: فرحان اختر، کاسم حکما گیا

کیمرہ: روی کے چندرن

ایڈیٹر: اے شریکر پرساد

- ڈان۔۲۰۰٦

ہدایت کار: فرحان اختر

اسکرپٹ نگار: فرحان اختر، سلیم۔جاوید

کیمرہ: موہانن

ایڈیٹر: نیل ساویلکر، آنندسوبھیا

- ڈان ٹو۔۲۰۱۱

ہدایت کار: فرحان اختر

اسکرپٹ نگار: فرحان اختر، امت مہتا، امریش شاہ

کیمرہ: جوسن ویسٹ

ایڈیٹر: آنندسوبایا، ریتیش سونی

- زندگی نہ ملے گی دوبارہ۔۲۰۱۱

ہدایت کار: زویہ اختر

اسکرپٹ نگار: فرحان اختر، زویا اختر، ریما کاگتی

کیمرہ: کارلوس کیٹالن

ایڈیٹر: رتیش سونی، آنندسوبایا

عباس ٹائروالا: (۲۰۰۱-) عباس ٹائروالا ممبئی میں پیدا ہوئے اور پلے۔ بڑھے۔ فلمی دنیا میں نغمہ نگار، ہدایت کار اور اسکرپٹ نگار کے طور پر جانے جاتے ہیں۔ جدید دور کے اسکرپٹ نگاروں میں عباس، انجم رجب علی، جیدیپ ساہنی کے ساتھ سرفہرست ہیں۔ بحیثیت اسکرپٹ نگار عباس کی لکھی ہوئی فلم 'اشوکا' جسے کیمرہ مین ہدایت کار سنتوش سون نے (۲۰۰۱ء) بنایا تھا ان کی پہلی فلم تھی۔ اس کے بعد منا بھائی ایم .بی. بی. ایس (۲۰۰۳) مقبول (۲۰۰۳) میں ہوں نا (۲۰۰۴) سلام عشق (۲۰۰۵) ریکارڈ توڑ کامیاب فلمیں ثابت ہوئیں۔ عباس نے ہندوستانی سینما کے لئے کئی طرح کی فلمیں لکھیں جو social and commercial دونوں طرح سے ناظرین کو پسند آئیں۔

اس سلسلے میں گوگل کا ایک پیراگراف ملاحظہ فرمائیں:

> **"Abbas tyrewala is an hindi film story writer, screen writer and dialogue writer and director. After makking mark as a scrennwriter and dialogue writer in early. with Awarded wining film like maqbool 2003, Munna bhai M.B.B.S. (2003) he made his debut as a director a breezy romentic comedy jane tu ya jaane na (2008)**
>
> **Born and brought up in mumbai. Abbas Joined st. xavier college Mumbai for graduation where he started working on play and soon started writing advertising "** (۱۹۶)

ان کی اسکرپٹ نگاری سے متعلق یہ کہا جاسکتا ہے کہ عباس ہندوستانی سینما کے ان جدید اسکرپٹ نگاروں میں اہم ہیں ان کی فلموں سے ہمیں معلوم ہوتا ہے کہ کسی بھی فلم انڈسٹری کا قیام تب تک ممکن ہے جب تک عباس جیسے اسکرپٹ نگار موجود ہیں۔ عباس نے ہندوستانی سینما میں اسکرپٹ نگاروں کا ایک رجحان طے کیا ہے۔ اسی وجہ سے ہندوستانی سینما اسکرپٹ نگار عباس ٹائروالا کو بھی فراموش نہیں کرسکتی ہے۔

عباس کی بہترین فلمیں مندرجہ ذیل ہیں:

- جانے تو یا جانے نا۔۲۰۰۸

ہدایت کار: عباس ٹائیروالا

اسکرپٹ نگار: عباس ٹائروالا

کیمرہ: منوج لوبو

- شیکھر۔۲۰۰۵

ہدایت کار: جان میتھیو ماتھن

اسکرپٹ نگار: عباس ٹائروالا، ڈاکٹر بودھی ستاوا، جان میتھیو ماتھن

کیمرہ: اپروکشور بیر

ایڈیٹر: اجوئے برما

- سلام نمستے۔۲۰۰۵

ہدایت کار: سدھارتھ آنند

اسکرپٹ نگار: عباس ٹائروالا، سدھارتھ آنند

کیمرہ: سنیل پٹیل

ایڈیٹر: رتیش سونی

● میں ہوں نا۔۲۰۰۴

ہدایت کار: فرح خان

اسکرپٹ نگار: عباس ٹائروالا، فرح خان، راجیش ساتھی

کیمرہ: منی کندن

ایڈیٹر: سریش کندر

● ڈرنا منع ہے۔۲۰۰۳

ہدایت کار: پرول رمن

اسکرپٹ نگار: عباس ٹائروالا، اتل سبروال، رنجیش ٹھاکر

کیمرہ: وشال سنہا

ایڈیٹر: نکن گپتا

● مقبول۔۲۰۰۳

ہدایت کار: وشال بھاردواج

اسکرپٹ نگار: عباس ٹائروالا، وشال بھاردواج، ولیم شیکسپیر

کیمرہ: ہیمنت چترویدی

ایڈیٹر: عارف شیخ

● منا بھائی ایم. بی. بی. ایس۔۲۰۰۳

ہدایت کار: راجکمار ہیرانی

اسکرپٹ نگار: عباس ٹائروالا، ودھوونود چوپڑا، راجکمار ہیرانی، لاجن جوزف

کیمرہ: ونود پردھان

ایڈیٹر: راجیووسواس

● چپکے سے۔۲۰۰۳

ہدایت کار: سونا اروشی

اسکرپٹ نگار: عباس ٹائروالا، سونا اروشی

کیمرہ: مدھوامبت

● اشوکا۔۲۰۰۱

ہدایت کار:سنتوش سیون

اسکرپٹ نگار:عباس ٹائروالا،ساکیت چودھری،سنتوش سیون

کیمرہ:سنتوش سیون

ایڈیٹر:اے سریکر پرساد

پیوش مشرا: (۲۰۰۲-)پیوش مشرا۱۹۶۳ء میں گوالیار،مدھ پردیش میں پیدا ہوئے۔ہندوستانی سینما میں بحیثیت اداکار،نغمہ نگار،موسیقار،singerاوراسکرپٹ نگار جانے جاتے ہیں۔فلموں میں آنے سے پہلے وہ ڈرامہ نگار تھے۔اور بھگت سنگھ کی زندگی پر لکھا ان کا ڈراما بہت مشہور ہوا۔راجکمار سنتوشی نے اس ڈرامے پر فلم بنائی تو بطوراسکرپٹ نگار پیوش مشرا بھی تھے۔مشرا ہندوستانی سینما کے جدید مفکر اسکرپٹ نگاروں میں سے ہیں جنھوں نے ہمیشہ اچھی فلمیں لکھنے کو ترجیح دیں۔ چٹ گاؤں (۲۰۱۱) the legend of bhagal(۲۰۰۲) یہاں(۲۰۰۵)،۱۹۷۱،(۲۰۰۷)وغیرہ کو ناظرین اور نقاددونوں نے بہت پسند کیا۔

اس سے متعلق گوگل کا یہ پیراگراف ملاحظہ فرمائیں:

> **"Piyush mishra (borh 1963) is and Indian film actor and theatre actor, music director, lyricist.**
> **He spent early life in gwalior whare he received his edtucation. Then we of her he moved to delhi and joind N.S.D. new Delhi.**
> **His transtion from play wright to screenwriter happend when he worked the dialogue for Raj Kumar santosohi 2011 Film the legend of bhagat singh."**(۱۹۷)

اس سے متعلق یہ کہا جاسکتا ہے کہ پیوش مشرا جدید دور کے مفکر اسکرپٹ نگار ہیں۔انہوں نے اپنی تخلیق سے ایک بہتر سماج بنانے کی طرف ہمیشہ زور دیا۔اپنے بہترین اسکرپٹ کی وجہ سے پیوش مشرا ہمیشہ موضوع بحث رہیں گے۔

پیوش مشرا کی اہم فلمیں یہ ہیں:

- گجنی۔۲۰۰۸

ہدایت کار:اے آر مرگدوس

اسکرپٹ نگار:پیوش مشرا،اے آر مرگدوس

کیمرہ:روی کے چندرن

ایڈیٹر:اینتھونی گنزال وس

- ۱۹۷۱۔۲۰۰۷

ہدایت کار:امرت ساگر

اسکرپٹ نگار:پیوش مشرا،امرت ساگر

کیمرہ:چیرنتن داس

ایڈیٹر:شیام کے سال گونکر

● یہاں۔۲۰۰۵

ہدایت کار: سجت سرکار

اسکرپٹ نگار: پیوش مشرا،مہیش سباپتی، سمیر کوہلی

کیمرہ: جیکب ایہرے

ایڈیٹر: شیکھر

● دی لجنٹ آف بھگت سنگھ۔۲۰۰۲

ہدایت کار: راج کمار سنتوشی

اسکرپٹ نگار: پیوش مشرا، رنجیت کپور، انجم رجب علی، راجکمار سنتوشی

کیمرہ: آنند کے وی

ایڈیٹر: وی.این.مئیکر

پیوش مشرا:

● لاہور۔۲۰۱۰

ہدایت کار: سنجے پورن سنگھ چوہان

اسکرپٹ نگار: پیوش مشرا، سنجے پورن سنگھ چوہان

کیمرہ: نیلوکول، رالف ڈیکنس

ایڈیٹر: سندیپ سنگھ بجیلی، ہیدی لے

● چٹ گاؤں۔۲۰۱۱

ہدایت کار: بےداب رتا پین

اسکرپٹ نگار: پیوش مشرا، بےداب رتا پین، سونالی بوس

کیمرہ: ارک زمرمین

ایڈیٹر: آلڈو گلیس کو

● اگنی پتھ۔۲۰۱۲

ہدایت کار: کرن ملہوترا

اسکرپٹ نگار: پیوش مشرا، الا دتہ بیدی، کرن ملہوترا

کیمرہ: کرن دیوہانس، روی کے چندرا

ایڈیٹر: عاقب علی

وشال بھاردواج: (۲۰۰۲-) وشال بھاردواج ۴؍اگست ۱۹۶۵ء کو بجنور، اترپردیش میں پیدا ہوئے۔ وشال بھاردواج کی فلمی زندگی کا آغاز بطور موسیقار ہوا۔ لیکن جب انہوں نے فلموں کو ہدایت دینے کی ذمہ داری اٹھائی تو اسکرپٹ نگار بھی بن گئے۔ اور اتنی اچھی

اسکرپٹ لکھنی شروع کے دوسرے ہدایت کاروں کے لیے بھی اسکرپٹ لکھنے لگے۔ وشال کے فلموں کے مکالمے یو پی کے کچھ مخصوص جگہ کے ہوتے ہیں جن کو لکھنے میں ان کو پوری مہارت حاصل ہو چکی ہے۔ بھاردواج کے فلم کی خاصیت ان کے ذریعے زیادہ تر ادب پر یا سچی کہانیوں پر فلمیں بنانا ہے اور یہی وجہ ہے کہ ان کی فلمیں اسکرپٹ کے لحاظ سے بہت مضبوط ہوتی ہیں۔ وشال بھاردواج کو Adaptation میں بھی مہارت حاصل ہے۔

اس سے متعلق گوگل کا ایک پیراگراف ملاحظہ فرمائیں:

> **"Vishal Bhardwaj (born 4 August 1965) is an indian film director, when screenwriter, producer, music composer and playback singer.**
>
> **Bhardwaj was born in bijnor but raised in Meerut, U.P. His father was a government employee and was a sugancane inspector As a young man. Bhardwaj moved to Delhi he pershed his graduation in the hindu college of Delhi univesity When he furtured his paleest and also involved with delhi theatres."**(۱۹۸)

ان نکات کی روشنی میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ وشال بھاردواج بھی معیاری اسکرپٹ نگاروں میں شمار ہو چکے ہیں۔ ان کی لکھی ہوئی اسکرپٹ ہندوستانی سینما کا سرمایہ ہے۔ جس نے ہندوستانی سینما کو فروغ دینے میں اہم کردار ادا کیا ہے۔

- مکڑی۔۲۰۰۲

ہدایت کار: وشال بھاردواج

اسکرپٹ نگار: وشال بھاردواج

کیمرہ: ہیمنت چترویدی

ایڈیٹر: عارف شیخ

- مقبول۔۲۰۰۴

ہدایت کار: وشال بھاردواج

اسکرپٹ نگار: وشال بھاردواج، ولیم شیکسپیر، عباس ٹائروالا

کیمرہ: ہیمنت چترویدی

ایڈیٹر: عارف شیخ

- اوم کارا۔۲۰۰۶

ہدایت کار: وشال بھاردواج

اسکرپٹ نگار: وشال بھاردواج، روبن بھٹ، ابھیشک چوبے، ولیم سیکسپیر

کیمرہ: تصدق حسین

ایڈیٹر: میگھنا منچندا سین

● دس کہانیاں۔۲۰۰۷

ہدایت کار: اپرلکھیا

اسکرپٹ نگار: وشال بھاردواج

● کمینے۔۲۰۰۹

ہدایت کار: وشال بھاردواج

اسکرپٹ نگار: وشال بھاردواج، سبرینادھون، ابھشیک چوبے

کیمرہ: تصدق حسین

ایڈیٹر: میگھنامن چنداسین

● عشقیہ۔۲۰۱۰

ہدایت کار: ابھیشیک چوبے

اسکرپٹ نگار: وشال بھاردواج، ابھشیک چوبے، سبرینادھون

کیمرہ: موہن کرشنا آ گاپو

ایڈیٹر: نمرتاراؤ

● سات خون معاف۔۲۰۱۱

ہدایت کار: وشال بھاردواج

اسکرپٹ نگار: وشال بھاردواج، متھیو رابنس، رسکن بونڈ

کیمرہ: رنجن پلت

ایڈیٹر: اے سریکر پرساد

راجکمار هیرانی: (۲۰۰۳-) راجکمار ہیرانی ۲۲ر نومبر ۱۹۶۲ء کو ناگپور مہاراشٹرا میں پیدا ہوئے۔ ہیرانی نے **Ftii** سے ایڈیٹر کا کورس مکمل کیا۔ اس کے بعد وہ دھو ونو دچوپڑا کے ساتھ آملے۔ ہیرانی کی چوپڑا کی جان پہچان **Fill** میں ہی ہوئی تھیں یہیں ہیرونی مختلف شعبوں میں چوپڑا کی مدد کیا کرتے تھے۔ اوراس کے بعد جب ہیرانی نے فلم **Director** کرنی چاہی تو اپنی فلم کی اسکرپٹ خود لکھی۔ ہیرانی نے ہندوستانی فلموں کو تین اہم فلمیں منا بھائی ایم. بی. ایس (۲۰۰۳) لگے رہومنا بھائی (۲۰۰۶) اورتھری ایڈیٹ (۲۰۰۹) دیں۔ ہندوستانی سینما میں یہ تینوں فلمیں میل کا پتھر ثابت ہوئی ہیں۔ ہیرانی کی یہ تینوں فلمیں **Treatment** کے لحاظ سے مختلف ہیں اوراس لئے بڑی کامیابی حاصل کی۔

اس سے متعلق گوگل کا یہ پیراگراف ملاحظہ فرمائیں:

> **"Rajkumar Hirani is a national award and filmfare award winning indian director sereenwriter and film editor of hindi films. best know for the films munna Bhai M.B.B.S.(2006) and 3 idiots (2009)"**(۱۹۹)

ان کے بارے میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ ان کی اسکرپٹ کا مقصد ناظرین کو طنز ومزاح کے ذریعے سماجی پریشانیوں کی طرف دھیان دلانا ہے۔اپنے ایک خاص طرح کے انداز کی وجہ سے اسکرپٹ نگار راج کمار ہیرانی ہندوستانی سینما کے پایہ اول کے اسکرپٹ نگار ہوئے۔

ہیرانی کی مشہور ومقبول فلمیں مندرجہ ذیل ہیں:

- منا بھائی ایم. بی. بی. ایس۔۲۰۰۳

ہدایت کار: راجکمار ہیرانی

اسکرپٹ نگار: راجکمار ہیرانی، ودھوونود چوپڑا، عباس ٹائر والا

کیمرہ: ونود پردھان

ایڈیٹر: پردیپ سرکار، راجکمار ہیرانی

- لگے رہو منا بھائی۔۲۰۰۶

ہدایت کار: راجکمار ہیرانی

اسکرپٹ نگار: راجکمار ہیرانی، ودھوونود چوپڑا، ابھیجات جوشی

کیمرہ: سی کے مرلی دھرن

ایڈیٹر: راجکمار ہیرانی

- تھری ایڈیٹس۔۲۰۰۹

ہدایت کار: راجکمار ہیرانی

اسکرپٹ نگار: راجکمار ہیرانی، ودھوونود چوپڑا، ابھیجات جوشی

کیمرہ: سی کے مرلی دھرن

ایڈیٹر: رنجیت بہادر، راجکمار ہیرانی

منوج تیاگی: منوج تیاگی ۱۹۷۴ء میں دہلی میں پیدا ہوئے۔فلموں میں آنے سے پہلے ان کا تعلق corporate world سے تھا اور اس لئے انہوں نے اپنی فلموں کے اسکرپٹ کا زیادہ تر پلاٹ یہیں سے لیا۔جس نے منوج کو کامیابی کی نئی منزلوں پر پہچان دیا۔کارپوریٹ (۲۰۰۶) اپہرن (۲۰۰۵) پیج تھری (۲۰۰۵) ستا (۲۰۰۳) وغیرہ ایسی ہی فلمیں ہیں جس میں ناظرین کو corporate world کی سچائیوں سے روبرو ہونے کا موقع ملتا ہے۔منوج کی فلموں میں اس نئے پن کی وجہ سے ناظرین کے۔درمیان وہ بے حد مقبول ہیں۔آج کے بہترین اسکرپٹ نگاروں کے ساتھ ان کا نام بھی بڑے عزت سے لیا جاتا ہے۔

اس سے متعلق گوگل کا یہ اقتباس ملاحظہ فرمائیں:

> **"Manoj tyagi is an indian screen writer and film director in the hindi cinema He had won the national film award for best screenplay twice for page 3 (2005) and apharan (2006) apart from filmfare award for best screen play for pgae 3, which won the national film for best feature film."**(۲۰۰)

ان سے متعلق یہ کہا جا سکتا ہے کہ اسکرپٹ نگار منوج تیا گی نے ہندوستانی سینما کو مختلف موضوعات سے نوازا ہے۔ان کی لکھی ہوئی اسکرپٹ ایک خاص انداز کی ہوتی ہے جسے ناظرین نے بہت سراہا ہے۔اسکرپٹ نگار منوج تیا گی اپنی انھیں خوبیوں کی وجہ سے ہندوستان کے بڑے اسکرپٹ نگار ہیں۔

منوج تیا گی کی مقبول فلمیں یہ ہیں:

- ریڈ۔۲۰۰۷

ہدایت کار: وکرم بھٹ

اسکرپٹ نگار: منوج تیا گی

کیمرہ: پروین بھٹ

- وکٹوریہ نمبر۲۰۳۔۲۰۰۷

ہدایت کار: اننت مہادیون

اسکرپٹ نگار: منوج تیا گی، سنجیو پوری

کیمرہ: تھامس اے زاویر

ایڈیٹر: سنجیودتہ

- کارپوریٹ۔۲۰۰۰

ہدایت کار: مدھر بھنڈارکر

اسکرپٹ نگار: منوج تیا گی، مدھر بھنڈارکر، اے موگا

کیمرہ: مہیش لیمایا

ایڈیٹر: دیوین مندیشور

- اپہرن۔۲۰۰۵

ہدایت کار: پرکاش جھا

اسکرپٹ نگار: منوج تیا گی، پرکاش جھا، سری دھر راگھون

کیمرہ: اروند کے

ایڈیٹر: سنتوش منڈل

- اک اجنبی۔۲۰۰۵

ہدایت کار: اپروالاکھیا

اسکرپٹ نگار: منوج تیا گی، اپورلکھیا

کیمرہ: آر جے گروراج

ایڈیٹر: ایسٹیون ایچ برناڈ

● پیج تھری۔۲۰۰۵
ہدایت کار: مدھر بھنڈارکر
اسکرپٹ نگار: منوج تیاگی، نینا اروڑا، مدھر بھنڈارکر، سنجیو دتا
کیمرہ: مدھوکر ایس راؤ
ایڈیٹر: سریش پائی

● اگنی پنکھ۔۲۰۰۴
ہدایت کار: سنجیو پوری
اسکرپٹ نگار: منوج تیاگی، سنجیو پوری
کیمرہ: اندر جیت بنسل
ایڈیٹر: امت سکسینا

● آن: مین ایٹ ورک۔۲۰۰۴
ہدایت کار: مدھر بھنڈارکر
اسکرپٹ نگار: منوج تیاگی، سنجیو پوری، ہری دے لانی
کیمرہ: مدھوکر ایس راؤ

● ستا۔۲۰۰۳
ہدایت کار: مدھر بھنڈارکر
اسکرپٹ نگار: منوج تیاگی، مدھر بھنڈارکر
کیمرہ: مدھوکر ایس راؤ
ایڈیٹر: ارون نائک

امتیاز علی: (۲۰۰۵-) امتیاز علی ۱۶ر جون ۱۹۷۱ء کو جمشید پور، جھارکھنڈ میں پیدا ہوئے۔ پلے بڑھے جمشید پور اور پٹنہ میں۔ ہندو کالج دہلی یونی ورسٹی سے تھیٹر کرنے کے بعد ممبئی گئے اور ۲۰۰۵ء میں فلم 'سوچا نہ تھا' کے ہدایت کار اور اسکرپٹ نگار ہوئے۔ یہ فلم ان کی کچھ زیادہ چل نہ سکی اس کے بعد انہوں نے فلم 'آہستہ آہستہ' (۲۰۰۶) کی اسکرپٹ لکھی اس فلم کے ہدایت کار شیوم نائر تھے۔ اس کے بعد انہوں نے اپنی سب سے کامیاب فلم 'جب وی میٹ' (۲۰۰۷) کی اسکرپٹ لکھی۔ اس کے ہدایت کار بھی وہ خود تھے۔ اس فلم نے کامیابی کے کئی ریکارڈ توڑ ڈالے۔ بحیثیت اسکرپٹ نگار امتیاز علی نے اب تک چھ فلموں کی اسکرپٹ لکھی جن میں کافی کامیاب بھی ہوئے ہیں۔ لیکن ان تمام فلموں کو دیکھنے کے بعد یہ لگتا ہے کہ انہوں نے ان تمام فلموں میں پیار۔محبت کو مرکز کر کہانیاں لکھیں ہیں۔

اس سے متعلق گوگل کا یہ پیراگراف ملاحظہ فرمائیں:

Imteyaz Ali had origin in jamshedpur Jharkhand. He was born in a muslim Family and was brought up in patna and jamshedpur,

He had his early education in patna D.M.M.S English School. Jamshed pur and laster attended hidu college in Delhi, When he took part in college theatre.."

" Imtiyaz Ali (born 16 June 1971) is an film director Actor and wortn in 2005 he made his directorial debut with the film socha Na tha However it was his second film jab we met (2007) that brought his successful and fame this 2009 love Ajkal gained liuch critical sucess and was declared a super hit at the box office.(۲۰۱)

ان نکات کی روشنی میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ اسکرپٹ نگار امتیاز علی نے بھی اپنے اسکرپٹ سے ناظرین کے دلوں پر راز کیا ہے۔ان کی فلموں کی اسکرپٹ خاصی ہیئت اور موضوعات کے لئے جانی جاتی ہے۔ جدید دور کے بہترین اسکرپٹ نگاروں میں بھی امتیاز علی کا نام بڑی عزت سے لیا جاتا ہے۔

بطور اسکرپٹ نگار امتیاز علی کی اہم فلمیں:

- سوچا نہ تھا۔۲۰۰۵

ہدایت کار: امتیاز علی

اسکرپٹ نگار: امتیاز علی

کیمرہ: روی یادو

ایڈیٹر: امتیاز علی، سریش کندر

- آہستہ آہستہ۔۲۰۰۶

ہدایت کار: شیوم نایر

اسکرپٹ نگار: امتیاز علی

کیمرہ: پرکاش کٹی

ایڈیٹر: پروین انگرے

- جب وی میٹ۔۲۰۰۷

ہدایت کار: امتیاز علی

اسکرپٹ نگار: امتیاز علی

کیمرہ: نٹراجن سبرامنیم

ایڈیٹر: آرتی بجاج

- لو آج کل۔۲۰۰۹

ہدایت کار: امتیاز علی

اسکرپٹ نگار: امتیاز علی

کیمرہ: نٹراجن سبرامنیم

ایڈیٹر: امتیاز علی، آرتی بجاج

● راک اسٹار۔۲۰۱۱

ہدایت کار: امتیاز علی

اسکرپٹ نگار: امتیاز علی، معظم بیگ

کیمرہ: انل مہتا

ایڈیٹر: آرتی بجاج

● کاکٹیل۔۲۰۱۲

ہدایت کار: ہومی ادجانیا

اسکرپٹ نگار: امتیاز علی، ساجد علی

کیمرہ: انل مہتا

ایڈیٹر: سریکر پرساد

حبیب فیصل: (-۲۰۰۷) حبیب فیصل بنیادی طور پر ہندوستانی سینما کے اسکرپٹ نگار اور ہدایت کار ہیں۔ یش راج فلمس کے لئے فلمیں لکھنے والوں میں حبیب فیصل بھی ایک بڑا نام ہے۔ تا را رم پم (۲۰۰۷) ہدایت کار سدھارتھ آنند کی فلم، اسکرپٹ نگار حبیب فیصل کی پہلی کامیاب فلم تھی۔ اپنے چھوٹے سے فلمی زندگی میں بحیثیت اسکرپٹ نگار دو۔ دونی چار (۲۰۱۰) بینڈ، باجا، بارات (۲۰۱۰) لیڈیز ورسیس رکی بہلی (۲۰۱۱) اور عشق زادے (۲۰۱۲) وغیرہ فلموں سے وہ لگاتار کامیابی کی بلندیوں کو طے کرتے جارہے ہیں۔ بحیثیت اسکرپٹ نگار حبیب فیصل کے اندر بہت سارے امکانات ہیں جس سے آنے والے دور میں ہندوستانی سینما کو اچھی اور معیاری فلمیں دیکھنے کی امید ہے۔

امیدیں ہیں اس سلسلے میں گوگل کا یہ پیراگراف ملاحظہ فرمائیں:

> **"Habib Faisal is an Indian Hindi sereen writer and Director. He Directed do Dooni char' a Bollywood movies released in 2010. Starring rishi Kapoor and Neetu Kapoor. He Co-wrote siddharth Anand salam Namaste He also wrote director shaad Ali jhoom Barabar Jhoom Starring Abhishek Bachchan and preity zinta and siddharth Annad ta ra run pum Starring saif Ali Khan and Rani Mukharjee All Three are yash Raj Films. He also wrote Band Baaja Baaraat which was released in late 2010."**(۲۰۲)

ان نکات کی روشنی یہ کہا جاسکتا ہے کہ حبیب فیصل بھی اپنی مختلف انداز کی اسکرپٹ لکھنے کے بدولت ہندوستانی سینما میں اپنا ایک الگ مقام رکھتے ہیں۔ شوشل اور کمرشیل کے میل سے بنیں فیصل کی فلمیں ناظرین کے درمیان بحث کا موضوع ہیں۔ ان کی یہی خوبیاں انھیں بڑا

اسکرپٹ نگار بناتی ہیں۔

فیصل کی اہم فلمیں مندرجہ ذیل ہیں:

- عشق زادے۔۲۰۱۲

ہدایت کار: حبیب فیصل

اسکرپٹ نگار: حبیب فیصل

کیمرہ: ہیمنت چترویدی

ایڈیٹر: آرتی بجاج

- لڈیز ورسس ریکی بہل۔۲۰۱۱

ہدایت کار: منیش شرما

اسکرپٹ نگار: حبیب فیصل، دیویکا بھگت

کیمرہ: اسیم مشرا، روی کے چندرن

ایڈیٹر: نمرتا راؤ

- بینڈ، باجا، بارات۔۲۰۱۰

ہدایت کار: منیش شرما

اسکرپٹ نگار: حبیب فیصل، منیش شرما

کیمرہ: اسیم مشرا

ایڈیٹر: نمرتا راؤ

- دو دونی چار۔۲۰۱۰

ہدایت کار: حبیب فیصل

اسکرپٹ نگار: حبیب فیصل، راحل قاضی

کیمرہ: انشومن مہالے

ایڈیٹر: آرتی بجاج

- تا رارم پم۔۲۰۰۷

ہدایت کار: سدھارتھ آنند

اسکرپٹ نگار: حبیب فیصل، سدھارتھ آنند

کیمرہ: ونود پردھان

ایڈیٹر: رمیشور ایس بھگت، رتیش سونی

☆☆☆

حواشی

۱۔Defination of Film)www.wikipedia.com

۲۔(Defination of Film) www. Answer.com

۳۔بال کرشن راؤ۔فلم نرمان کے کارک تتو،ص۱۳

۴۔بال کرشن راؤ۔فلم نرمان کے کارک تتو،ص۱۴

۵۔بال کرشن راؤ۔فلم نرمان کے کارک تتو،ص۱۳

۶۔بال کرشن راؤ۔فلم نرمان کے کارک تتو،ص۱۴

۷۔بال کرشن راؤ۔فلم نرمان کے کارک تتو،ص۱۴

۸۔منوہر شیام جوشی۔پٹ کتھا لیکھن:ایک پریچے،ص۴۱

۹۔۔محمد خالد عابدی۔اردو مراسلاتی انٹرویو۔ص۔۲۷

۱۰۔۔محمد خالد عابدی۔اردو مراسلاتی انٹرویو۔ص۔۲۵

۱۱۔۔محمد خالد عابدی۔اردو مراسلاتی انٹرویو۔ص۔۲۵

۱۲۔راہل مکھر جی۔پریکٹیکل فلم میکنگ،ص۱۷۔۱۸

۱۳۔۔محمد خالد عابدی۔اردو مراسلاتی انٹرویو۔ص۲۲۴۔۲۲۳

۱۴۔۔محمد خالد عابدی۔اردو مراسلاتی انٹرویو۔ص۹۱

۱۵۔اردو انٹرویوز۔محمد خالد عابدی ص۱۰

۱۶۔مہندر مشرا۔ستیہ جیت رے:پاتھیر پانچالی اور فلم جگت،ص۱۶۹

۱۷۔ہرمل سنگھ۔فلمیں کیسے بنتی ہیں،ص۴۰

۱۸۔راہل مکھر جی۔پریکٹیکل فلم میکنگ،ص۲۴

۱۹۔راہل مکھر جی۔پریکٹیکل فلم میکنگ،ص۲۷۔۲۸

۲۰۔راہل مکھر جی۔پریکٹیکل فلم میکنگ،ص۲۹۔۳۰

۲۱۔راہل مکھر جی۔پریکٹیکل فلم میکنگ،ص۳۱

۲۲۔راہل مکھر جی۔پریکٹیکل فلم میکنگ،ص۳۵

۲۳۔راہل مکھر جی۔پریکٹیکل فلم میکنگ،ص۴۰

۲۴۔راہل مکھر جی۔پریکٹیکل فلم میکنگ،ص۴۵

۲۵۔ہرمل سنگھ۔فلمیں کیسے بنتی ہیں،ص۱۸۳

۲۶۔راہل مکھرجی-پریکٹیکل فلم میکنگ،ص ۴۷

۲۷۔مرتب اجے کمار-ادبھاؤنا(میگزین)ص ۱۲۷

۲۸۔راہل مکھرجی-پریکٹیکل فلم میکنگ،ص ۶۲۔۶۳۔۶۴

۲۹۔مرتب: مرتنجے-صدی کا سینما(میگزین)۴۴

۳۰۔مرتب مرتنجے-صدی کا سینما(میگزین)۶۶

۳۱۔ہرمل سنگھ-فلمیں کیسے بنتی ہیں،ص ۲۹۳

۳۲۔مرتب:اجے کمار-ادبھاؤنا(میگزین)ص ۱۲۸

۳۳۔راہل مکھرجی-پریکٹیکل فلم میکنگ،ص ۸۲

۳۴۔راہل مکھرجی-پریکٹیکل فلم میکنگ،ص ۸۲

۳۵۔راہل مکھرجی-پریکٹیکل فلم میکنگ،ص ۸۳

۳۶۔The Filmmaker's eyes-Gustavo Mercado-p (picture-1) 30-(2)31

۳۷۔The Filmmaker's eyes-Gustavo Mercado-p- (3)-36-(4)37

۳۸۔The Filmmaker's eyes-Gustavo Mercado-p-(5)42-(6)43

۳۹۔The Filmmaker's eyes-Gustavo Mercado-p- (7)48-(8)49

۴۰۔The Filmmaker's eyes-Gustavo Mercado-p- (9)54-(10)55

۴۱۔The Filmmaker's eyes-Gustavo Mercado-p- (11)60-(12)61

۴۲۔The Filmmaker's eyes-Gustavo Mercado-p- (13)66-(14)67

۴۳۔The Filmmaker's eyes-Gustavo Mercado-p- (15)72-(16)73

۴۴۔The Filmmaker's eyes-Gustavo Mercado-p- (17)78-(18)79

۴۵۔The Filmmaker's eyes-Gustavo Mercado-p- (19)84-(20)85

۴۶۔The Filmmaker's eyes-Gustavo Mercado-p- (21)90-(22)91

۴۷۔The Filmmaker's eyes-Gustavo Mercado-p- (23)96-(24)97

۴۸۔The Filmmaker's eyes-Gustavo Mercado-p- (25)102-(26)103

۴۹۔The Filmmaker's eyes-Gustavo Mercado-p- (27)108-(28)109

۵۰۔The Filmmaker's eyes-Gustavo Mercado-p- (29)114-(30)115

۵۱۔The Filmmaker's eyes-Gustavo Mercado-p- (31)120-(32)121

۵۲۔The Filmmaker's eyes-Gustavo Mercado-p- (33)126-(34)127

۵۳۔The Filmmaker's eyes-Gustavo Mercado-p- (35)132-(36)133

۵۴۔The Filmmaker's eyes-Gustavo Mercado-p- (37)138-(38)139

۵۵۔The Filmmaker's eyes-Gustavo Mercado-p- (39)144-(40)145

۵۶۔The Filmmaker's eyes-Gustavo Mercado-p-(41)150-(42)151

۵۷۔The Filmmaker's eyes-Gustavo Mercado-p- (43)156-(44)157

۵۸۔The Filmmaker's eyes-Gustavo Mercado-p- (45)162-(46)163

۵۹۔The Filmmaker's eyes-Gustavo Mercado-p- (47)168(48)-169

۶۰۔The Filmmaker's eyes-Gustavo Mercado-p- (49)174-(50)175

۶۱۔مرتب: مر تنجے-صدی کا سینما (میگزین) ص۵

۶۲۔مرتب: مر تنجے-صدی کا سینما (میگزین) ص۴۔۵

۶۳۔ونود بھاردواج-سے اور سینما، ص۱۳۱۔۱۳۲۔۱۳۴

۶۴۔ونود بھاردواج-سے اور سینما، ص۱۳۵۔۱۳۶

۶۵۔مرتب: مر تنجے-صدی کا سینما (میگزین) ص۳۱۱

۶۶۔دنیش شری نیت-پچھّم اور سینما، ص۸۵

۶۷۔دنیش شری نیت-پچھّم اور سینما، ص۹۱

۶۸۔دنیش شری نیت-پچھّم اور سینما، ص۱۰۲

۶۹۔دنیش شری نیت-پچھّم اور سینما، ص۱۱۲

۷۰۔دنیش شری نیت-پچھّم اور سینما، ص۷۷

۷۱۔دنیش شری نیت-پچھّم اور سینما، ص۸۸

۷۲۔دنیش شری نیت-پچھّم اور سینما، ص۱۰۰

۷۳۔دنیش شری نیت-پچھّم اور سینما، ص۱۰۶

۷۴۔دنیش شری نیت-پچھّم اور سینما، ص۱۰۹

۷۵۔دنیش شری نیت-پچھّم اور سینما، ص۹۳

۷۶۔دنیش شری نیت-پچھّم اور سینما، ص۹۷

۷۷۔جوری مل پارکھ-(بحوالہ) ہندی سنیما کا سماج شاستر، ص۶۴

۷۸۔جوری مل پارکھ-(بحوالہ) ہندی سنیما کا سماج شاستر، ص۶۶

۷۹۔جوری مل پارکھ-(بحوالہ) ہندی سنیما کا سماج شاستر، ص۶۵

۸۰۔جوری مل پارکھ-(بحوالہ) ہندی سنیما کا سماج شاستر، ص۷۲

۸۱۔جوری مل پارکھ-(بحوالہ) ہندی سنیما کا سماج شاستر، ص۸۲۔۸۳

۸۲۔ جوری مل پارکھ۔(بحوالہ) ہندی سنیما کا سماج شاستر،ص۶۱

۸۳۔۔ مرتب۔ارتضا کریم۔اظہار عثمانی۔اردو میں پاپولر کلچر کی روایت۔ص۔۲۰۴۔۲۰۳

۸۴۔ جوری مل پارکھ۔(بحوالہ) ہندی سنیما کا سماج شاستر،ص۶۳

۸۵۔ جوری مل پارکھ۔(بحوالہ) ہندی سنیما کا سماج شاستر،ص۶۲

۸۶۔ جوری مل پارکھ۔(بحوالہ) ہندی سنیما کا سماج شاستر،ص۴۳

۸۷۔شازیہ رشید۔انڈین سینما۔تاریخ کے آئینے میں۔ص۲۰

۸۸۔شازیہ رشید۔انڈین سینما۔تاریخ کے آئینے میں۔ص۴۶

۸۹۔شازیہ رشید۔انڈین سینما۔تاریخ کے آئینے میں۔ص۵۲

۹۰۔شازیہ رشید۔انڈین سینما۔تاریخ کے آئینے میں۔ص۶۰

۹۱۔شازیہ رشید۔انڈین سینما۔تاریخ کے آئینے میں۔ص۱۴۔۱۳۔۱۲

۹۲۔سنجیو شری واستو۔ہندی سینما کا اتہاس،ص۲۳۔۲۴

۹۳۔شازیہ رشید۔انڈین سینما۔تاریخ کے آئینے میں۔ص۸۱۔۸۰

۹۴۔سنجیو شری واستو۔ہندی سینما کا اتہاس،ص۳۱

۹۵۔منموہن چڈا۔ہندی سینما کا اتہاس،ص۲۰۲

۹۶۔سنجیو شری واستو۔ہندی سینما کا اتہاس،ص۳۶

۹۷۔منموہن چڈا۔ہندی سینما کا اتہاس،ص۳۲۵

۹۸۔مووی میجک۔ہندوستان (اخبار) ص،۲

۹۹۔مرتب: مرتنجے۔صدی کا سینما (میگزین) ۳

۱۰۰۔ونود بھاردواج۔سمے اور سینما،ص۱۲۹

۱۰۱۔مرتب: مرتنجے۔صدی کا سینما (میگزین) ۴

۱۰۲۔مرتب: مرتنجے۔صدی کا سینما (میگزین) ۲۶

۱۰۳۔مرتب: مرتنجے۔صدی کا سینما (میگزین) ۷

۱۰۴۔جوری مل پارکھ۔لوک پریہ سنیما اور سماجک یتھارتھ،ص۱۲

۱۰۵۔جوری مل پارکھ۔لوک پریہ سنیما اور سماجک یتھارتھ،ص۱۷

۱۰۶۔جوری مل پارکھ۔لوک پریہ سنیما اور سماجک یتھارتھ،ص۱۹

۱۰۷۔مرتب: مرتنجے۔صدی کا سینما (میگزین) ۱۰

۱۰۸۔مرتب: مرتنجے۔صدی کا سینما (میگزین) ۲۴

۱۰۹۔مرتب: مرتنجے۔صدی کا سینما (میگزین) ۱۱

۱۱۰۔جوری مل پارکھ-لوک پریہ سنیما اور سماجک یتھارتھ،ص۴۰

۱۱۱۔ونود بھاردواج - سمے اور سینما،ص۱۳۱

۱۱۲۔جوری مل پارکھ-لوک پریہ سنیما اور سماجک یتھارتھ،ص۲۸

۱۱۳۔ونود بھاردواج - سمے اور سینما،ص۱۲۹

۱۱۴۔جوری مل پارکھ-لوک پریہ سنیما اور سماجک یتھارتھ،ص۱۷۷

۱۱۵۔جوری مل پارکھ-لوک پریہ سنیما اور سماجک یتھارتھ،ص۱۱۳

۱۱۶۔جوری مل پارکھ-لوک پریہ سنیما اور سماجک یتھارتھ،ص۳۸۔۳۹

۱۱۷۔ونود بھاردواج - سمے اور سینما،ص۱۲۹

۱۱۸۔جوری مل پارکھ-لوک پریہ سنیما اور سماجک یتھارتھ،ص۲۴

۱۱۹۔جوری مل پارکھ-لوک پریہ سنیما اور سماجک یتھارتھ،ص۳۹

۱۲۰۔جوری مل پارکھ-لوک پریہ سنیما اور سماجک یتھارتھ،ص۲۲

۱۲۱۔جوری مل پارکھ-لوک پریہ سنیما اور سماجک یتھارتھ،ص۲۷

۱۲۲۔منوہر شیام جوشی-پٹکتھا لیکھن :ایک پریچے۔ص۳۱

۱۲۳۔منوہر شیام جوشی-پٹکتھا لیکھن :ایک پریچے۔ص۲۹

۱۲۴۔منوہر شیام جوشی-پٹکتھا لیکھن :ایک پریچے۔ص۲۸

۱۲۵۔منوہر شیام جوشی-پٹکتھا لیکھن :ایک پریچے۔ص۳۶

۱۲۶۔گوند شرما- ہندی سینما پٹ کتھا لیکھن ،ص۱۲۔۱۳۔۱۴

۱۲۷۔کلدیپ سنہا- پٹ کتھا لیکھن کے تتو،ص۲۱۔۲۲۔۲۳

۱۲۸۔اصغر وجاہت-ویوہاریکا نردیشک: پٹ کتھا لیکھن ،ص۱۸

۱۲۹۔منوہر شیام جوشی-پٹکتھا لیکھن :ایک پریچے۔ص۳۸۔۳۹۔۴۰

۱۳۰۔منوہر شیام جوشی-پٹکتھا لیکھن :ایک پریچے۔ص۴۰۔۴۱

۱۳۱۔منوہر شیام جوشی-پٹکتھا لیکھن :ایک پریچے۔ص۴۳

۱۳۲۔منوہر شیام جوشی-پٹکتھا لیکھن :ایک پریچے۔ص۵۷

۱۳۳۔منوہر شیام جوشی-پٹکتھا لیکھن :ایک پریچے۔ص۶۹۔۷۰

۱۳۴۔راجندر پانڈے- پٹ کتھا کیسے لکھیں،ص۲۳

۱۳۵۔گوند شرما- ہندی سینما پٹ کتھا لیکھن ،ص۴۳

۱۳۶۔منوہر شیام جوشی-پٹکتھا لیکھن :ایک پریچے۔ص۱۲۲۔۱۲۳

۱۳۷۔اصغر وجاہت-ویوہاریکا نردیشکا: پٹ کتھا لیکھن ،ص۱۱۴

۱۳۸۔منوہر شیام جوشی۔پٹکتھا لیکھن؛ایک پریچے۔ص ۱۰۱

۱۳۹۔کلدیپ سنہا۔پٹ کتھا لیکھن کے تتو،ص ۴۳

۱۴۰۔محمد خالد عابدی۔اردو مراسلاتی انٹرویوز۔ص ۲۷

۱۴۱۔کلدیپ سنہا۔پٹ کتھا لیکھن کے تتو،ص ۱۴۴

۱۴۲۔محمد خالد عابدی۔اردو انٹرویو۔ص ۱۰

۱۴۳۔محمد خالد عابدی۔اردو مراسلاتی انٹرویوز۔ص ۹۱

۱۴۴۔گوند شرما۔ہندی سینما پٹ کتھا لیکھن،ص ۴۵

۱۴۵۔ Film writer niranjan pal wiki-Google

۱۴۶۔ Ashish Rajadhyak, and paul willemen -Encyclopedia of Indian cinema-p.58

۱۴۷۔محمد خالد عابدی۔ہماری فلمیں اور اردو زبان،ص ۱۱۴۔۱۱۵

۱۴۸۔نند کشور وکرم۔عالمی اردو ادب،ص ۳۷۴۔۳۷۵

۱۴۹۔نند کشور وکرم۔عالمی اردو ادب،ص ۲۹۶

۱۵۰۔نند کشور وکرم۔عالمی اردو ادب،ص ۲۷۵

۱۵۱۔ Ashish Rajadhyak, and paul willemen -Encyclopedia of Indian cinema-p. 145

۱۵۲۔ Film writer wajahat Mirza wiki-Google

۱۵۳۔انیس امروہوی۔پس پردہ۔ص ۷۰۔۶۹

۱۵۴۔ Film writer Shahid Lateef wiki-Google

۱۵۵۔ Ashish Rajadhyak, and paul willemen -Encyclopedia of Indian cinema-p.43

۱۵۶۔ Ashish Rajadhyak, and paul willemen -Encyclopedia of Indian cinema-p39

۱۵۷۔ Film writer Agha Jani Kashmiri wiki-Google

۱۵۸۔نند کشور وکرم۔عالمی اردو ادب،ص ۳۵۸

۱۵۹۔ Ashish Rajadhyak, and paul willemen -Encyclopedia of Indian cinema-p 80

۱۶۰۔ Ashish Rajadhyak, and paul willemen -Encyclopedia of Indian

cinema-p40

۱۶۱۔نندکشوروکرم-عالمی اردوادب،ص۲۳۴

Film writer S. Ali Raza wiki-Google۔۱۶۲

۱۶۳۔خالدعابدی-اردوانٹرویوص۹

۱۶۴۔نندکشوروکرم-عالمی اردوادب،ص۳۱۳

۱۶۵۔نندکشوروکرم-عالمی اردوادب،ص۲۳۶

Ashish Rajadhyak, and paul willemen -Encyclopedia of Indian ۔۱۶۶

cinema-p57

۱۶۷۔نندکشوروکرم-عالمی اردوادب،ص۳۷۰

Ashish Rajadhyak, and paul willemen -Encyclopedia of Indian ۔۱۶۸

cinema-p48

Film writer Sachin Bhowmick wiki-Google۔۱۶۹

Film writer Gulshan Nanda wiki-Google۔۱۷۰

Film writer Narender Bedi wiki-Google۔۱۷۱

Ashish Rajadhyak, and paul willemen -Encyclopedia of Indian ۔۱۷۲

cinema-p104

Film writer ved Rahi wiki-Google۔۱۷۳

۱۷۴۔خالدعابدی-اردومراسلاتی انٹرویو،ص۱۲۷۔۱۲۸

Film writer Rahi Masoom Raza wiki-Google۔۱۷۵

Film writer kadar Khan wiki-Google۔۱۷۶

Film writer Hriday lani wiki-Google۔۱۷۷

Film writer saeed akhtar mirza wiki-Google–۔۱۷۸

Film writer Kamleshwar wiki-Google۔۱۷۹

Film writer Javed Siddiqui wiki-Google۔۱۸۰

Ashish Rajadhyak, and paul willemen -Encyclopedia of Indian –۔۱۸۱

cinema-p204

Ashish Rajadhyak, and paul willemen -Encyclopedia of Indian ۔۱۸۲

cinema-p63

Film writer Sudhir Mishra wiki-Google-۱۸۳

Film writer Kundan Shah wiki-Google-۱۸۴

Film writer iqbal durrani wiki-Google-۱۸۵

Film writer J.P. Dutta wiki-Google-۱۸۶

Film writer Parkash Jha wiki-Google-۱۸۷

Film writer Jalees Sherwani wiki-Google-۱۸۸

Film writer Anees Bazmi wiki-Google-۱۸۹

Film writer Hani Irani wiki-Google-۱۹۰

Film writer aaditya chopra wiki-Google-۱۹۱

Film writer Khalid Mohammad wiki-Google-۱۹۲

Film writer Anurag Kashap wiki-Google-۱۹۳

Film writer Saurbh Shukla wiki-Google-۱۹۴

Film writer Farhan Akhtar wiki-Google-۱۹۵

Film writer Abbas Tayer wala wiki-Google-۱۹۶

Film writer Piyush Mishra wiki-Google-۱۹۷

Film writer Vishal Bhardawaj wiki-Google-۱۹۸

Film writer Rajkumar Hirani wiki-Google-۱۹۹

Film writer Manoj Teyagi wiki-Google-۲۰۰

Film writer Imtiyaz Ali wiki-Google-۲۰۱

Film writer Habib Faisal wiki-Google-۲۰۲

باب دوم

سلیم۔جاوید کی حالات زندگی: ایک اجمالی جائزہ

(الف) سلیم خاں کی حالات زندگی

(ب) جاوید اختر کی حالاتِ زندگی

(ج) سلیم۔جاوید کی جوڑی

(د) سلیم۔جاوید کا الگاؤ

(الف) سلیم خان کی حالات زندگی

افغانی پٹھان خاندان سے تعلق رکھنے والے سلیم خان کی پیدائش آزادی سے قبل ۲۴ر نومبر ۱۹۳۵ء میں اندور Central provinces and Berar India(اب مدھیہ پردیش) میں ہوئی۔گھر میں کل سات بھائی بہنوں کا کنبہ تھا جس میں سلیم جان سب سے چھوٹے تھے۔وہ راقم سے ایک ذاتی ملاقات میں اپنے خاندان کے افغانستان سے ہندوستان آنے کی وجہ اور اپنے خاندان کے بارے میں بتاتے ہوئے کہتے ہیں۔

> ''میرے والد پٹھان تھے۔ وہ لوگ افغانستان سے آئے تھے۔ ہمارے بزرگوں کی ہندوستان آنے کی وجہ افغانستان میں جہالت تھی۔آج جتنی جہالت ہے 150 سال پہلے اس سے بھی بری حالت تھی۔ وہ اکثر ہندوستان کے بارے میں سنا کرتے تھے کہ وہاں اسکول ہیں، کالج ہیں،اسپتال ہیں، کورٹ، کچہری ہے۔۔۔وہ لوگ وہاں سے اپنے بچوں کو نکالنا چاہتے تھے وہ بہت دور اندیش لوگ تھے۔ پانچ پیڑھی پہلے تقریباً ۱۵۰سال پہلے وہ ہندوستان آئے، میرا بیٹا سلمان خان ، میں سلیم خاں، میرے والد رشید خان ، میرے دادا مجید خان ، میرے پردادا ظفر خان،اور میرے پردادا کے والد لطیف خان۔
>
> وہ وہاں سے انگریزوں کی کابلری جوائن کر،گھوڑا چلانا جانتے تھے وہ گھوڑے کی دیکھ ریکھ کرنا جانتے تھے۔ مدھ پردیش میں رتلام کے پاس ایک چھوٹی سی جگہ تھی ، جاوڑا، پہلے وہاں آکر بسے ۔جاوڑے میں school کی اتنی سہولیت نہیں تھی لہٰذا وہ وہاں سے جلد ہی اندور چلے آئے، کیونکہ وہاں اسکول، کالج، اسپتال وغیرہ سب تھے۔
>
> میں سات بھائی بہنوں میں سب سے چھوٹا ہوں، دو بھائی کا انتقال ہو چکا ہے۔ابھی دو بھائی ہیں اور ایک بہن بھی ہے ،میری تعلیم اندور میں پہلے BA اور اس کے بعد M.A. جوائن کیا لیکن M.A مکمل نہیں کرسکا۔''(۱)

سلیم خاں اپنے گھر میں سب سے چھوٹے تھے اور جب وہ تقریباً ۷۔۸ سال کے رہے ہوں گے انھیں دنوں ان کی ماں بہت بیمار پڑی،ان کے پاس کسی کو جانے کی اجازت نہ تھی۔سلیم خاں اپنی ماں کو بس دور سے ہی دیکھا کرتے تھے۔وہ گرمیوں میں گرمی سے بچنے کے لیے ٹھنڈی جگہ چلی جایا کرتی تھی۔سلیم خاں کی ماں بہت ہی نظم وضبط والی عورت تھیں ایک بار ایک ملّا جی جو اندور میں سلیم صاحب کے گھر پر ضروریات کے سامان لایا کرتے تھے۔ان کے سامان میں سے سلیم صاحب نے ایک کھلونا نکال لیا جب سلیم خاں کی ماں کو پتہ چلا تو انہوں نے سلیم خاں کو اپنے ایک نوکر کے ساتھ اس سامان والے کے پاس بھیجا کہ اس کا سامان واپس کردینا اور اس سے معافی منگوا دینا۔یہ واقعہ سلیم خاں کے ذہن میں نقش کرگیا۔دراصل وہ سلیم صاحب کے مستقبل کے سنوارنے کی خاطر ایسا کررہی تھی آگے کا واقعہ کا ذکر کرتے ہوئے سلیم خاں ایک انٹرویو میں مدھو پرنیا کشور کو کہتے ہیں۔

''میں ۸۔۷ سال کا تھا۔ وہ لے گیا مجھے ہاتھ پکڑ کر، اس گاڑی کو عورتیں گھیرے کھڑی تھیں۔ اس نے جو میرا ہاتھ پکڑ رکھا تھا اس نے کہا بولو جو میم صاحب نے بولا تھا۔ میں نے ان سے کہا معاف کرنا میں نے آپ کی گاڑی میں سے یہ اٹھا لیا تھا۔ اس وقت چوری جو ہے خاص لفظ تھا میرے لیے تو اس نے کہا کہ وہی کہو جو میم صاحب نے کہا تھا۔ I have no option, لیکن میں نے کہا مجھے معاف کرنا کہ میں نے آپ کی گاڑی میں سے یہ motorcycle چوری کی تھی۔ سب بچے ہنسنے لگے، وہ آج تک میرے کانوں میں گونجتی ہے۔

I was nine years old آخری کے چار سال مجھے اپنی ماں کے پاس جانے کی اجازت نہیں تھی۔ تو میں ان کے پاس نہیں جاتا تھا۔ دور سے دیکھتا تھا، ہر مہینے وہ گرمیوں میں ٹھنڈی جگہوں پر جاتی تھیں۔ پھر وہ واپس آتیں تھیں۔''(۲)

سلیم خاں کی اسکولی تعلیم اندور کے مختلف انگلش میڈیم اسکولوں میں ہوئی تھی۔ اندور سے ہی 1951 میں میٹرک کا امتحان پاس کیا، اس کے بعد 1956 میں B.A بھی یہیں سے مکمل کی۔ M.A. میں داخلہ تو لیا لیکن اسے مکمل نہیں کر پائے۔ اندور کے تعلیم دوران کبھی IAS، IPS کبھی Cricketer تو کبھی پائلٹ بننے کو اپنے Carrier کے انتخاب کے طور پر چنتے رہے اور اس میں کافی آگے جانے کے بعد پھر واپس آجاتے تھے۔ وہ بہتر طریقے سے فیصلہ نہیں لے پا رہے تھے کہ وہ کس میں اپنا کریئر بنائیں۔ ان تمام کاموں کے علاوہ انہوں نے کبھی بھی پڑھنے سے اپنے کو غافل نہیں کیا مجھ سے بات چیت کے دوران سلیم اس طرف اشارہ کرتے ہوئے کہتے ہیں۔

''میں پڑھتا تھا۔ وہ جو آئے تھے نہ وہاں (افغانستان) سے ان کا پورا زور یہی تھا کہ بچوں کو پڑھائیں گے اور یہ جہالت تھی نہ اس سے نکالیں گے، میرے والد میرے لئے ایک اخبار منگوایا کرتے تھے جو کلکتے سے آیا کرتا تھا Statesmen یہ جو اخبار کلکتہ سے آتا تھا وہ مجھے ۵ دنوں میں ملتا تھا اور میرے والد مجھ سے کہا کرتے تھے کہ پڑھو اسے، پھر پوچھتے تھے کہ یہ پڑھا وہ پڑھا۔۔۔؟ تو کہنے کا مطلب یہ ہے کہ پڑھنے پر بہت Focus تھا اور وہیں میں نے پڑھا، میرے سے پہلے کے پانچ Generation پہلے کے لوگوں نے جو سوچا تھا اپنے بچوں کو یہاں سے نکالیں گے اور پڑھائیں گے میں اسی کا نتیجہ ہوں۔ مجھے پڑھائی کا اتنا شوق ہو گیا تھا کہ ممبئی میں جب بھی باہر سے کاغذ میں کسی چیز کو باندھ کر لاتا تھا تو اس کو پھینکنے سے پہلے پڑھ لیا کرتا تھا اور ابھی بھی بڑی بات نہیں کر رہا ہوں میرے جتنے پڑھنے والے لوگ ہندوستان میں بے حد کم ہوں گے۔

۔۔۔۔ یہاں نہ لکھنے کی روایت ہے اور نہ پڑھنے کی سب انگریزی کے ناول پڑھتے ہیں 'ماہم' میں ایک لائبریری ہے Victoria library وہاں آٹھ آٹھ آنے میں کتاب ملتی تھی ہفتے بھر کے لئے۔ جب میں اس کی دکان کے سامنے کھڑا ہوتا تھا تو وہ کہتا آپ کی سب پڑھی ہوئی ہے کوئی نئی کتاب نہیں آئی ہے تو میں واپس آجایا کرتا تھا۔ یہ عالم تھا پڑھنے لکھنے کا۔ آج کل فلموں کے اندر اسٹوری دیپارٹمنٹ سب کی ترقی ہوئی ہے اداکاری بہت اچھی ہوئی ہے اداکار بہت اچھے آرہے

ہیں، تھیٹر سے آ رہے ہیں اور اداکاری کی صلاحیت بھی دکھ جاتی ہے۔ان کو زیادہ سکھانے کی ضرورت نہیں ہوتی اوروہ تکنیکی طور پر بھی بہت بہتر ہیں۔ موسیقی میں بھی، پہلے ہم 50 موسیقار جوکام کرتے تھے اب وہ مشین پر ہوگیا ہے۔ایک ہی شعبہ ہے جس کی ترقی نہیں ہوئی ہے وہ ہے Writing۔اس کی وجہ یہ ہے کہ رائٹر پڑھتے ہی نہیں ہیں پہلے ہم نو جوان ہاتھوں میں کتابیں لے کر گھومتے تھے۔''(۳)

جب سلیم خاں کالج کی تعلیمی زندگی میں تھے تو اس وقت ان کو یہ خیال میں بھی نہیں تھا کہ ان کو رائٹر بننا ہے یہاں پر وہ اپنے دوستوں کے عشق کے خطوط لکھا کرتے تھے اور اس طرح لکھا کرتے تھے کہ لڑکیاں ان پر فدا ہو جایا کرتی تھیں۔دوسرے لفظوں میں اسے یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ کسی دوسرے کو اپنی تحریر سے دیوانہ بنا لینے کا ان پر پہلا تجربہ تھا۔اوروہ کہتے ہیں کہ پہلا پیار کبھی فراموش نہیں کیا جاسکتا۔کون جانتا تھا کہ محض love latter لکھنے والا ایک شخص ہندوستانی سنیما کا ایک بڑا تفریحی اور مفکر اسکرپٹ رائٹر بن جائے گا۔سلیم خاں اپنے Love letter کے لکھنے کے تجربات کو بانٹتے ہوئے ایک انٹرویو کے دوران تہلکا ٹی وی سے کہتے ہیں۔

''ہر چیز کا خدا نے لوگوں کو ایک Tailent دیا ہے۔میری بیوی Painting کرتی ہے میں سیدھی لائن نہیں کھینچ سکتا، وہ صلاحیت بیٹے میں آئی ہے،سلمان میں آئی ہے،اس نے کہیں سے کچھ سیکھا نہیں لیکن Paint کرنے لگا اور اس کو اس کا passion بھی ہے وہ کبھی رات کو آتا ہے تو painting کرتا ہے میں سمجھتا ہوں کہ اوپر والے نے مجھے ایک جھوٹی سی صلاحیت دی ہے۔ وہ مجھے کہاں سے اور کب حاصل ہوئی معلوم نہیں۔

میں کالج میں اپنے دوستوں کے لیے love latter's لکھا کرتا تھا تو لڑکیاں اس زمانے میں قریب تو آتی نہیں تھیں latters پاس ہو جایا کرتے تھے۔۔۔تو ان اندھوں میں میں کانا راجا تھا۔تو ہم ان کے خطوط لکھتے تھے اور کوئی ارادہ نہیں تھا کوئی خیال نہیں تھا نہ ہی کوئی ambition تھی رائٹر بننے کی۔بچپن میں ایک ambition تھی کرکٹ کھیلنے کی، وہاں گئے اچھے خاصے معیار تک کرکٹ کھیلا، محسوس ہوا اس میں کچھ اچھا خاصہ ہونے والا نہیں ہے،اسے چھوڑ دیا۔''(۴)

سلیم خاں نے جب بچپن اور جوانی کے دنوں میں فلمیں دیکھیں تو وہ کس طرح سے دیکھی ہونگی۔ یہ جاننا بھی اپنے آپ میں ایک دلچسپ مقام ہوگا۔ان دنوں ہندوستان میں سینما کو آئے ہوئے زیادہ دن نہیں ہوئے تھے اور چونکہ سلیم خاں ایک مسلم فیملی میں پیدا ہوئے ان دنوں آج کے مقابلے تو اور بھی پابندیاں عائد رہی ہوں گی سلیم خاں اپنی فلمیں دیکھنے کے تجربات اور ان پر فلمیں دیکھنے کی پابندیاں کیوں عائد نہیں تھیں کا ذکر کرتے ہوئے، مجھ سے انٹرویو کے دوران کہتے ہیں۔

''ہر طرح کی فلمیں دیکھا کرتے تھے۔وہ تو ابھی بن گئی ہے نہ آرٹ فلمس کمرشیل فلمیں۔فلمیں یا تو اچھی ہوتی ہیں یا بری ہوتی ہے دلچسپ یا غیر دلچسپ یہ تو آج کے کریٹک نے بنادی ہے آرٹ فلمیں Third سینما، Pararal Cinema کیا ہے یہ...؟ مدر انڈیا، گنگا جمنا، شری 420 آرٹ فلم نہیں ہے۔

۔۔۔وہ لوگ یہاں آئے ہی اس لئے کہ بچوں کو پڑھائیں گے ،لکھائیں گے ، بہت liberal لوگ تھے وہ ویسے لوگ نہیں تھے کہ ڈنڈا ماریں گے ، یہ جو خاندان آیا ہے سلیم خاں کا ، وہ ایسے لوگ نہیں تھے ، پڑھانا چاہتے تھے بچوں کو ، پڑھنے کے مقصد سے ہندوستان آئے تھے ۔کوئی تجارت کی مقصد سے نہیں آئے تھے کہ کوئی business کرلیں گے ۔ جہالت سے نکالنا چاہتے تھے وہ لوگ illeteracy سے نکالنا چاہتے تھے ان کو معلوم ہے کہ ساری کی ساری problems جہالت سے ہے ۔ میرے والد پڑھے لکھے تھے ،والد پولس میں D.I.G تھے انہوں نے ساگر سے trainig لی تھی ۔ ہاں اس زمانے میں IPS نہیں تھا ۔مگر پھر بھی training ہوئی تھی ۔'' (۵)

سلیم خاں اب ۲۲ سال کے ہو گئے تھے ۔ Carrier کو لیکر کچھ سمجھ نہیں آرہا تھا کہ کیا جائے کئی چیزوں میں آگے تک گئے پھر اسی مقام پر آجایا کرتے تھے ۔انھیں دنوں اندور میں سلیم خاں کا ایک لڑکی سے عشق میں دل بھی ٹوٹا ہوا تھا ۔کسی شادی میں ممبئی سے کئی فلم والے بھی آئے تھے ۔ان میں سے ایک نے سلیم کو Acting کے لئے کہا تو انہوں نے منع کرتے ہوئے کہا کہ نہ میرے پاس اداکاری کا تجربہ ہے اور نہ میں نے کبھی تھیٹر کیا ہے ۔لیکن اس کے باوجود ممبئی سے آئے فلم ساز سلیم خاں کو اداکاری کے لئے منانے میں کامیاب ہو گئے اور سلیم خاں نے یہ سوچ کر ہاں کردی کہ چلو اس میں بھی اپنے آپ کو تلاش کرنے کی کوشش کرتے ہیں ۔ایک انٹرویو میں مدھو پرنیا کشور سے اس واقعات کا تفصیل سے ذکر کرتے ہوئے سلیم خاں کہتے ہیں ۔

''مسٹر تاراچند برجاتیہ کے بیٹے کی شادی تھی تو وہاں (ممبئی) سے بہت سے فلم والے آئے تھے ۔ چھوٹا سا شہر تھا اندور ۱۹۵۸ء میں ۔ تو وہاں بہت سے فلم والے لوگ آئے تھے ۔ ایک پروڈیوسر اور ہدایت کار کے امر ناتھ تھے ۔انہوں نے کسی سے میرے بارے میں پوچھا تو اس نے بتایا کہ یہاں ایک .D.I.G ہیں ان کی Family ہے ۔ ان کے لڑکے ہیں ، یہ پٹھان Family ہے ۔ مجھے بلایا اور کہا کہ فلموں میں کام کرو گے ؟ میں نے کہا کہ میں نے فلموں میں کبھی کام نہیں کیا ہے ۔۔۔۔انہوں نے مجھ سے کہا کہ میں کرواؤں گا تم سے اداکاری ،تم چلو میرے ساتھ ،ہم تم کو فلموں میں کام دیں گے ۔'' (۶)

سلیم خاں جوانی کے دنوں میں ذرا آزاد قسم کے تھے اور ان کے والد جو اس وقت اندور میں پولس ڈیپارٹمنٹ میں .D.I.G کے عہدے پر تھے بڑے سخت قسم کے انسان تھے اور اس لئے شاید سلیم خاں اور ان کے والد کے درمیان ایک خاص قسم کی دوری تھی جو سلیم خاں کے دل میں پل رہی تھی ۔اور وہ دوری آگے چل کر ختم بھی ہو گئی یہ دوری ان وقت تھی جب سلیم خاں کو زندگی کے تجربات کی اتنی سمجھ نہیں تھی جتنی ہونی چاہیے تھی ۔

اس طرح مجموعی طور پر سلیم خان کی حالات زندگی سے متعلق یہ کہا جا سکتا ہے کہ ان کا خاندان آج سے تقریباً ڈیڑھ سو سال پہلے اپنے بچوں کو بہتر تعلیم دینے کی غرض سے ہندوستان آیا ۔سلیم خاں اپنے بچپن کے دنوں میں اپنی والدہ کے پیار سے محروم رہے ۔والد صاحب پولس آفیسر تھے اس لئے سلیم خاں کا تعلق ان سے زیادہ اچھا نہیں تھا ۔بچپن سے ہی تعلیم کی طرف پورا زور تھا یہاں تک کہ اس وقت ان کے لئے ایک اخبار کلکتہ سے آتا تھا جو پانچ دنوں بعد انھیں ملتا تھا ۔تعلیم بی ۔اے تک کی کئی میدان میں کیریر آزمانا چاہا لیکن کافی آگے بڑھ کر واپس آگئے آخر کار ایک پروڈیوسر اور ہدایت کار کے کہنے پر فلمی دنیا میں بحیثیت اداکار کیریئر آزمانے کی غرض سے ممبئی گئے ۔

(ب) جاوید اختر کی حالات زندگی

جاوید اختر ۱۷ر جنوری ۱۹۴۵ء میں گوالیار اسٹیٹ انڈیا جواب گوالیار، مدھیہ پردیش ہے میں پیدا ہوئے۔ جاوید اختر کی والدہ کا نام صفیہ اختر ہے۔ اور وہ گلوکارہ، نثر نگار اور ٹیچر تھیں۔ جاوید اختر کے والد کا نام جاں نثار اختر ہے انہوں نے فلمی دنیا میں بحیثیت گیت کار اور اردو دنیا میں شاعر تھے اس کے علاوہ وہ کمیونسٹ پارٹی کے ممبر بھی رہے۔ وہ کس قسم کے کمیونسٹ تھے اس کا اندازہ اس بات سے لگایا جاسکتا ہے کہ جس دن جاوید اختر گوالیار کے کملا اسپتال میں پیدا ہوئے۔ اس دن ان کے والد نے ان کے کان میں اذان کے بدلے کمیونسٹ پارٹی کا Mani Festo پڑھا تھا۔ جب جاں نثار اختر صفیہ اختر سے شادی کی تھی اسی وقت ایک نظم لکھی تھی جس کے ایک مصرعے میں 'لمحہ لمحہ کس جادو کا فسانہ ہوگا' تھا اس میں سے ایک لفظ نکال کر جاوید اختر کا نام 'جادو' رکھا گیا تھا۔ اس لئے جاوید اختر کافی وقت تک بلکہ آج بھی کچھ خاص لوگ انھیں جادو کے نام سے ہی بلاتے ہیں۔ جب جاوید صاحب کا نام اسکول میں لکھایا جانا تھا تو جادو سے ملتے جلتے لفظ کا انتخاب کیا گیا اور جادو سے جاوید، جاوید اختر ہو گئے۔ نصرین منی کبیر کو دیئے ایک انٹرویو میں اپنے خاندان کے بارے میں بتاتے ہوئے جاوید اختر کہتے ہیں:

''میں آپ کو ان کا مختصر Life sketch دیتا ہوں۔ میرے والدین یوپی سے تھے۔ میرے والد کا خاندان خیر آباد سے تھا جو لکھنؤ سے ۸۰ میل دور ہے اور میری والدہ کا خاندان ردولی سے تھا جو شاید لکھنؤ سے ۸۰ یا ۱۰۰ میل دور ہے۔ میرے خاندان کے لوگ دانش منداور ادیب تھے۔ میرے پردادا کے والد جن کا نام فضل حق تھا وہ غالب کے دور میں تھے اور ان کے بہت قریبی دوست بھی تھے۔ فضل حق logic، فلسفے، مذہب اور ادب کے intellectual تھے اور انہوں نے غالب کے 'دیوان' کو مرتب بھی کیا تھا۔ غالب اپنے زمانے سے بہت آگے تھے۔ اس وقت شاعری کی کتاب کو مرتب کرنے کا کوئی رواج نہیں تھا۔ لیکن غالب نے اپنا دیوان ایڈیٹ کرنے کے لئے میرے پردادا کے والد کو دیا تھا چونکہ وہ ان کے دماغ کی بہت قدر کرتے تھے۔ فضل حق کی شخصیت وسیع کشادہ تھی۔ ان کی کچھ کتابیں شکاگو یونی ورسٹی کی لائبریری میں بھی موجود ہیں۔ اور مصر میں بھی وہ نصاب کا حصہ ہیں۔۔۔۔۔ انہوں نے 1857 کی جنگ آزادی میں کھل کر حصہ لیا تھا۔ اس لئے انھیں گرفتار کر کے انڈمان بھیج دیا گیا تھا جہاں ان کا انتقال ہوا۔ ان کی ہرمانام کی بیٹی تھیں جو انیسویں صدی کی ایک شاعرہ تھیں۔

ان کے خاوند بھی شاعر تھے۔ ان کے دو بیٹے ہوئے بسمل اور مضطر اور وہ دونوں بھی شاعر تھے۔ مضطر چھوٹے تھے اور وہ میرے دادا تھے۔ میرے دادا کی بہت سی شاعری آج بھی بہت مقبول ہے۔ انہوں نے ہر قسم کی شاعری کی یعنی نہ صرف غزلیں بلکہ قصیدے، کجری، ہولی، ٹھمری اور ہندی میں بھی گیت لکھے تھے۔ ان کی ایک کجری ''چھا رہی کالی گھٹا، جیا مورا گھبرائے'، کو بیگم اختر نے گایا تھا۔ وہ گوالیار اسٹیٹ میں سیشن جج تھے اور وہیں میرے والد پیدا ہوئے۔

چاروں طرف شعروشاعری تھی اوراس لئے انہوں نے چودہ برس کی عمر میں ہی شاعری کرنی شروع کردی۔ جب میرے والدصرف پندرہ سولہ سال کے ہی تھے تو میرے دادا کا انتقال ہوگیا اوراس کے بعد انھیں تعلیم حاصل کرنے کے لئے علی گڑھ بھیج دیا گیا۔ وہاں انھیں اس وقت کے دوسرے نوجوان شاعروں سے ملنے کا اتفاق ہوا جیسے مجآز، جذبی، علی سردار جعفری وغیرہ۔۴۰۔۱۹۳۰ء کے آس پاس وہ سب **Progressive writer movement** کے ممبر تھے۔ یہ ایک لبرل لفٹینٹ مومنٹ تھا۔ اوراس نے اس وقت کی شاعری کے موڈ اور ہیئت کو بدلنے میں کافی اہم رول ادا کیا۔ اس وقت شاعری کو کافی حد تک فن، فن کے لئے نظریے سے دیکھا جاتا تھا۔ صرف غالب کے ایک شاگرد حالی کو چھوڑ کر جو ایسی شاعری کرتے تھے جس میں ایک زوردار سوشل پیغام ہوتا تھا۔ بے شک غالب یا میر کے قلم میں ایک قسم کی سماجی حاشیہ تھی۔ لیکن بہت ہی بالواسطہ اور باریک قسم کی تھی۔ لیکن میں یہاں ایسی شاعری کی بات کررہا ہوں جسے سب سے پہلے چند سوشل پیغامات دینے اور کچھ مدعوں کے لیے لڑنے کی خاطر استعمال کیا گیا۔ جیسے اقبال کی شاعری اردو میں **Progressive writer movement** چلا۔۔۔۔ یہ وہ وقت تھا جب کمیونزم کا ستارا بلند ہورہا تھا اور **South east asia** اور **south asia** میں کمیونزم اثرانداز ہورہا تھا۔ یہ شاعر لفٹسٹ اور کمیونسٹ تھے اور نتیجتاً انہوں نے ایک قسم کے سماجی اور معاشی **commitment** والی شاعری کرنی شروع کی۔ ان میں سے **progressive writer movement** کے ہی ایک شاعر مجآز بھی تھے۔ وہ میرے ماموں تھے اوراس طرح سے میرے والد اور میری والدہ کی ملاقات ہوئی۔ میری والدہ بھی ایک ادیب تھیں وہ علی گڑھ مسلم یونی ورسٹی میں پڑھیں تھیں۔ ۱۹۴۵ء کے آس پاس میرے والدین شادی کرنے کے بعد کچھ وقت تک گوالیار میں رہے۔ اس وقت میرے والد اسی وکٹوریہ کالج میں اردو پڑھارہے تھے جہاں ہندی کے مقبول شاعر شیومنگل سنگھ سمن ہندی پڑھارہے تھے۔ ان کے شاگردوں میں سے ایک اٹل بہاری واجپائی تھے جو آج ہمارے وزیراعظم ہیں۔'' (۷)

جب جاویداختر کے والد جاں نثاراختر کو انھیں دنوں کو وہ **underground** ہونا پڑا اور پھر وہ وہاں سے ممبئی چلے گئے تو جاویداختر اپنے بھائی سلمان اختر اوراپنی والدہ کے ساتھ بھوپال میں ہی رہ گئے۔ صفیہ اختر حمیدیہ کالج میں پڑھایا کرتی تھیں اوراسی دوران ان کو ایک بیماری ہوگئی اور صفیہ اپنے دونوں بچوں کے ساتھ اپنے ننہیال لکھنؤ چلی گئیں۔ جاویداختر کو اپنے والد سے بہت ہی کم ملنے کا موقع ملا، وہ جاوید کے یہاں بہت ہی کم آیا کرتے تھے اس لئے جاوید اپنے والد سے ناراض تھے۔ جاویداختر کا لگاؤ اپنی والدہ سے زیادہ تھا۔ صفیہ اختر نے جاوید کو بہت اچھی طرح سے بچپن میں ہی جان لیا تھا اوراس کا ذکر وہ بارہا اپنے خطوط میں کیا کرتی تھیں جو انہوں نے اپنے شوہر جاں نثاراختر کو لکھا تھا جب جاویداختر آٹھ سال کے تھے ۱۸/جنوری ۱۹۵۳ء کو صفیہ اختر کا انتقال ہوگیا۔ ان کے انتقال کے وقت جاویداختر کو کس طرح کا صدمہ لگا اس کا ذکر کرتے ہوئے جاویداختر ایک انٹرویو جو انہوں نے نصرین منی کبیر کو دیا تھا میں کہتے ہیں۔

''ہاں وہ تو ظاہر ہے۔اب میرے لیےاس کو Analise کر پانا مشکل ہےلیکن مجھے یقین ہے کہ اس وقت سچ مچ ہی مجھے بہت بڑا صدمہ لگا ہوگا۔اتنی کم عمر کے بچوں کے اگر ماں اور باپ دونوں چھن جائیں،ایک کو زندگی چھین لے دوسرے کو موت،تو یہ صدمے کی بات ہے ہی۔اور جب آپ یہ محسوس کرتے ہیں کہ تا عمر آپ کسی اور کے گھر میں رہیں۔چاہیں وہ آپ کے نانا کا گھر ہو یا خالہ کا گھر لیکن وہ آپ کا اپنا گھر تو نہیں ہے۔جب میں بھوپال میں تھا تو میں ہاسٹلوں میں رہا۔اس کے بعد دوستوں کے ساتھ رہا۔انیس سال کی عمر میں جب ممبئی آیا تو میں اپنے والد کے ساتھ زیادہ دن نہیں رہ سکا۔شاید اس کی وجہ یہ تھی کہ ہم بہت لمبے عرصے تک الگ الگ رہے تھے۔اور بہت سی غلط فہمیاں اور زخم تھے جو بھرے نہیں تھے۔پھر انہوں نے دوسری شادی کر لی اور میری اپنی سوتیلی ماں کے ساتھ نہیں بنی۔تو اس طرح میں ممبئی میں بھی اپنے بوتے پر ہی رہنے لگا۔''(۸)

جاوید اختر جب کافی چھوٹے تھے تبھی سے ہی جان نثار اختر نے صفیہ اختر سے علیحدگی اختیار کر رکھی تھی۔لیکن جب تک جاوید کی والدہ زندہ تھیں تب تک انہوں نے کبھی یہ محسوس ہونے نہیں دیا۔صفیہ نے ہمیشہ اپنے بچوں کو اپنے والد پر ناز کرنا سکھایا تھا۔لیکن جب جاوید کی والدہ کا انتقال ہو گیا اور جاوید اپنے بھائی کے ساتھ اپنے رشتہ داروں کے ساتھ رہنے پر مجبور ہوئے تو انھیں اپنے والد کا سلوک کھٹکنے لگا۔اور یہی وجہ رہی کہ جاوید کے دل میں اپنے والد کے لئے ایک قسم کی ناراضگی،ایک طرح کا غصہ پیدا ہو گیا اور یہ غصہ اس وقت کھل کر سامنے آیا جب جاوید صرف پندرہ سال کے تھے ایک انٹرویو میں اس کی طرف اشارہ کرتے ہوئے جاوید اختر کہتے ہیں۔

''ہاں بالکل کھلم کھلا یہ تب شروع ہوئی جب میں پندرہ سال کا تھا۔جب تک میں سترہ سال کا ہوا تو میں اپنے ایک دوست کے ساتھ رہ رہا تھا۔میرے والد کو یہ معلوم ہی نہیں تھا کہ میں کہاں ہوں۔جب میں ممبئی آیا تو میں اپنے والد کے مکان میں صرف پانچ یا چھ دن ہی رہا ہوں گا۔مجھے ان سے اس بات کو لے کر کوئی شکایت نہیں تھی کیونکہ وہ ایک شرمیلے قسم کے انسان تھے اور پھر ہمارے ملک میں ویسے بھی باپ بیٹے کے درمیان کسی گہرے رشتے کی روایت نہیں ہے نارمل کہے جانے والے گھروں میں بھی اسی رشتے میں کوئی نہ کوئی عجب ضرور ہوتا ہے۔شاید نیوکلیر پریوار کی وجہ سے اب یہ بات ختم ہو رہی ہے۔اب بڑے بڑے شہروں میں رہنے والے کم سے کم جگہ میں بھی رہنے کو مجبور ہو رہے ہیں۔اب آس پاس رہنے سے بچا نہیں جاسکتا اور یہ دکھاوا نہیں کیا جاسکتا کہ آپ کو ایک دوسرے کی موجودگی کا احساس نہیں ہے۔نہیں تو،ویسے ہمارے یہاں باپ بیٹے کا رشتہ بہت ہی اٹپٹا رہا ہے حالانکہ مجھے یاد ہے کہ اس کے باوجود ایسے کئی مواقع آئے جب انہوں نے مجھ سے ایک دوست کی حیثیت سے بات کی کیونکہ وہ ایک ادیب تھے،لفٹسٹ تھے اور ایک روشن دماغ آدمی تھے۔یہاں تک کہ ایک بار انہوں نے مجھے ایک ایسی خاتون کے بارے میں بھی بتایا جو ان کی زندگی میں میری والدہ کے ملنے سے پہلے بھی آچکی تھی۔انہوں نے ان غلط فہمیوں کی بات کو جو اس خاص رشتے کو لے کر ہمارے سوشل دائرے میں پھیلی ہوئی تھی۔جب انہوں نے مجھے بہت تفصیل میں یہ کہانی

سنائی اس وقت میں صرف سترہ سال کا رہا ہوں گا۔ مجھے ایسے موقع یاد ہیں جب وہ مجھ سے شاعری یا ادب یا لکھنے کے بارے میں بات کیا کرتے تھے اور ان کی ان باتوں کا اثر تو ضرور میرے اوپر پڑا۔ میرے خیال سے میں یہ دکھانا چاہتا تھا کہ میں پرواہ نہیں کرتا ان سب باتوں کی، شاید میں اسے ایک قسم کے defence Machanism کی طرح استعمال کر رہا تھا کیونکہ اگر میں یہ مان لیتا ہوں کہ میں پرواہ کرتا ہوں تو تکلیف کہیں زیادہ ہوتی۔''(۹)

کم عمری کے زمانے میں ہی جاوید اختر نے اردو اور انگریزی کی بہت بڑی ناولوں کو پڑھ لیا تھا۔ انہوں نے بچپن میں ہی گوگول، پشکن وغیرہ رائٹر کو اردو میں پڑھ لیا تھا۔ اس کے علاوہ اردو میں انہوں نے کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی، عصمت ،منٹو کو بھی پڑھا تھا۔ گھر میں پڑھنے لکھنے کا ایک بڑا اچھا ماحول تھا۔ اس عمر میں پڑھنا ایک مجبوری تھی جو آگے چل کر دلچسپی میں تبدیل ہوگئی ایک سوال کہ جب آپ بڑے ہو رہے تھے کہ آپ پر کس کا اثر زیادہ تھا؟ کتابوں کا یا فلموں کا؟ اس کا جواب دیتے ہوئے جاوید اختر کہتے ہیں۔

''کتابوں کا صرف کتابوں کا ۔۔ جب میں بڑا ہو رہا تھا اس وقت میں نے زیادہ فلمیں نہیں دیکھیں۔ کتابیں زیادہ آسانی سے مل جاتی تھیں۔ اور پھر گھر میں پڑھنے کی روایت بھی تھی۔ سبھی پڑھتے تھے۔ گھر میں بہت سی کتابیں اور رسالے تھے۔ لوگ انھیں پڑھ کر ان پر بحث کرتے تھے۔ اس طرح میں کافی پڑھتا تھا۔ ویسے بھی فلمیں مہنگی تھیں۔ مہینے میں زیادہ سے زیادہ دو ہی فلمیں دیکھی جا سکتی تھیں بلکہ دو بھی کہاں، ایک ہی۔ لیکن کتابیں ہم چاہے جتنا پڑھ سکتے تھے۔

میں زیادہ تر اردو کی ہی کتابیں پڑھتا تھا۔ مجھے یاد ہے میں نے انگریزی کا پہلا ناول پندرہ سال کی عمر میں پڑھ لیا تھا۔ وہ خواجہ احمد عباس کا انقلاب تھا۔ جب میں صرف تیرہ برس کا تھا تب میں نے گورکی کے 'ماں' کا اردو ترجمہ پڑھ لیا تھا۔ میں نے پندرہ سال کی عمر تک گوگول چیخف اور پشکن جیسے سبھی ادیبوں کو اردو میں پڑھ لیا تھا۔

میں تب بغیر سمجھے صفحے کے صفحے پڑھ جاتا تھا اور آج بھی ایسا کرتا ہوں۔ میرا ماننا ہے کہ اگر میں پڑھتا جاؤں گا تو سمجھنے بھی لگوں گا۔ تو اس طرح آپ کہہ سکتے ہیں کہ میرا concentration اچھا ہے۔''(۱۰)

جاوید اختر جب جوان ہو رہے تھے تب تک انہوں نے دنیا کی بہترین ادب کو پڑھ لیا تھا لیکن وہ اردو کے بڑے مصنف ابن صفی سے بہت متاثر ہوئے۔ ان کے لکھنے کے انداز، ان کے Sence of Humor وغیرہ کو بہت پسند کیا تھا۔

جاوید اختر کی پیدائش حالانکہ ایک مسلم فیملی میں ہوئی تھی اکثر مسلم فیملی میں فلمیں دیکھنا بہت برا مانا جاتا تھا لیکن اس کے والدین ایک جدید فکر والے تھے، اس لئے جاوید اختر کے فیملی میں فلمیں دیکھنے پر انھیں پابندیاں عائد نہ تھیں۔ اور یہی وجہ رہی کہ جاوید اختر نے بہت ہی کم عمری میں اچھی فلمیں دیکھنے شروع کر دی اور جوان ہوتے ہوتے ہندوستان کی بہترین فلمیں دیکھ لیں۔ جس سے ان کو فلموں کا بڑھیا Sense پیدا ہو گیا۔ جاوید اختر ایک انٹرویو میں کہتے ہیں۔

''میں نے جب پہلی فلم دیکھی تب میں مشکل سے تین سال کا رہا ہوں گا۔ میں کسی خاتون کی

گود میں بیٹھا ہوا تھا اور اب مجھے اس فلم کا صرف ایک سین یاد ہے۔ میں لوگوں سے اس سین کی بابت سوال پوچھا کرتا تھا۔ یہ بات تو مجھے سالوں بعد پتہ چلی کہ وہ فلم 'نگینہ' تھی اور اس میں نوتن اور ناصر خاں تھے۔ جب نوتن نے اس فلم میں کام کیا تب شاید وہ صرف چودہ سال کی تھیں۔ لیکن جس فلم کے بارے میں مجھے صاف صاف یاد ہے کہ میں نے وہ فلم دیکھی تھی وہ 'آن' تھی۔
مجھے صبح پہلے درجے میں داخل کرایا گیا تھا اور اسی شام میں نے لکھنؤ کے بسنت ٹاکیز میں یہ فلم دیکھی تھی۔ میں مشکل سے چھ یا سات سال کا رہا ہوں گا۔ میں نے فلم دیکھنے سے پہلے دلیپ کمار کا نام کچھ کچھ سنا تو تھا لیکن مجھے ٹھیک ٹھاک سے پتہ نہیں تھا کہ دلیپ کمار کون ہے۔ وہ دکھتا کیسا ہے اور یہ کہ میں نے اس کو دیکھا ہے یا نہیں۔ جب میں نے 'آن' فلم دیکھی تو مجھے معلوم چلا کہ یہ دلیپ کمار ہے۔"(۱۱)

جاوید اختر کی بنیادی تعلیم سب سے پہلے ان کے ننہیال ہی میں ہوئی۔ اس کے بعد لکھنؤ کے **cavin Taluqdar College** میں چھٹی جماعت میں داخل کروایا گیا۔ میٹرک کا امتحان علی گڑھ مسلم یونی ورسٹی کے منٹو سرکل اسکول سے پاس کیا۔ اس کے بعد **B.A** کی تعلیم حاصل کرنے کی غرض سے صفینہ کالج بھوپال میں داخلہ لیا اور یہ امتحان بھی پاس کیا۔ اس کے بعد معاش کی تلاش میں 4 اکتوبر **1964** کو تقریباً 20-19 سال کی عمر میں گرودت کا معاون بننے کا خواب لئے ہوئے ممبئی پہنچے۔

ان نکات کی روشنی میں ہم یہ اخذ کرتے ہیں کہ جاوید اختر گوالیار میں پیدا ہوئے۔ ان کے خاندان کے لوگ اردو زبان و ادب میں اپنا ایک الگ مقام رکھتے ہیں۔ ان کے والد کمیونسٹ پارٹی کے سرگرم رکن تھے اور جاوید اختر کی والدہ سے زیادہ تر دور ہی رہا کرتے تھے ان لئے اس کو یہ بات کھٹکتی تھی بچپن میں جلد ہی ماں چل بسی اور والد تو الگ تھے ہی۔ جاوید اختر کی پرورش بھی ادب کے درمیان ہی ہوئی اور کسی طرح سے اپنی بی اے کی پڑھائی مکمل کر، وہ روزگار کی تلاش میں یا فلموں میں معاون ہدایت کار بننے کے لیے ممبئی کی طرف روانہ ہو گئے۔

(ج) سلیم جاوید کی جوڑی

سلیم خاں ۱۹۵۸ء میں ممبئی آ گئے بحیثیت اداکار فلموں میں کام کرنے کے لئے۔ ان کی پہلی فلم 'بارات' ۱۹۵۹ میں ریلیز ہوئی۔ اس فلم میں سلیم خاں کو چھوٹا سا رول ملا تھا۔ اسی طرح فلم پروفیسر ۱۹۶۲ء میں، تیسری منزل ۱۹۶۶ء سرحدی لوٹیرے ۱۹۶۶ء، دیوانہ ۱۹۶۷ء، وغیرہ فلموں میں بھی چھوٹے چھوٹے رول ملتے رہے اس کے بعد بی گریڈ سی گریڈ کی فلمیں کیں ان فلموں میں چھوٹا سا کردار ملتا تھا ۵ منٹ ۱۰ منٹ کا کئی ایسی فلمیں بھی کیں جو ریلیز نہ ہوسکی۔ ایسے ہی چھوٹے موٹے تقریباً ۲۵ فلموں میں کام کرتے ہوئے ممبئی میں سات سال گزر چکے اب سلیم خاں کے پاس کوئی Choice نہ تھی وہ دوسرے تمام امتحانات کے لئے over age ہو چکے تھے۔ اب ان کے پاس ایک بہتر Option یہ تھا کہ وہ رائٹنگ کے میدان میں کچھ کریں، اور اس طرح انہوں نے ایک اسکرپٹ 'دو بھائی' کے نام سے لکھی، جس میں اشوک کمارؔ، مالا سنہا اور جتندرؔ نے کام کیا تھا۔ اس فلم کے ہدایت کار برجؔ تھے ۱۹۶۹ء میں ریلیز ہوئی یہ فلم ہٹ ہوئی تھی اس فلم کی کہانی سلیم خاں نے Prince salim کے نام سے لکھی تھی۔ اسی دوران سلیم خاں نے اپنے اندور کے تجربات یعنی پولس ڈیپارٹمنٹ کو ذہن میں رکھ کر ایک فلم کی کہانی لکھی جس کا نام زنجیر ہے۔

فلم لکھنے کے علاوہ سلیم خان اداکاری بھی کر رہے تھے ایک فلم تھی 'سرحدی لٹیرے' (۱۹۶۶) اسی فلم کے سیٹ پر ان کی ملاقات جاوید اخترؔ نام کے ایک شخص سے ہوئی جو اس فلم میں معاون ہدایت کار اور پھیلپر بوائے تھے۔

جاوید اخترؔ ۴؍ اکتوبر ۱۹۶۴ء کو ممبئی آ گئے۔ وہ گرودت کے معاون ہدایت کار بننا چاہ رہے تھے۔ لیکن جاوید اختر کے ممبئی پہنچنے کے پانچ دنوں بعد ہی ۱۰؍ اکتوبر ۱۹۶۴ کو انہوں نے خودکشی کر لی۔ اس کے بعد جاوید اختر پروڈیوسر / ہدایت کار کمال امروہویؔ کے لئے ۵۰ روپیہ ماہوار تنخواہ پر پھیلپر بوائے کی حیثیت سے کام کیا۔ اس کے بعد ۱۹۶۵ء میں جاوید اختر کو ہدایت کار ایس ایم ساگر کے یہاں نوکری مل گئی۔ ان کے ساتھ ۱۹۶۶ء میں ایک فلم 'سرحدی لوٹیرے' میں بحیثیت معاون ہدایت کار اور پھیلر بوائے کام کیا۔ وہ اداکار شیخ مختار کو لیکر ایک Stunt فلم بنا رہے تھے جس میں سلیم خاںؔ بھی ایک رومانی کردار میں کام کر رہے تھے۔ ایس ایمؔ ساگر کو کوئی مکالمہ نگار نہیں مل رہا تھا اس لئے انہوں نے جاوید اخترؔ سے کہا کہ تم کوئی سین لکھ سکتے ہو؟ جاوید نے دو سین لکھ کر بھی دکھائے جوان کو بہت اچھے لگے، اس طرح جاوید اخترؔ 'سرحدی لوٹیرے' کے معاون ہدایت کار پھلپر بوائے اور مکالمہ نگار بن گئے۔ یہیں پر جاوید اختر کی ملاقات سلیم خاںؔ سے ہوئی دونوں کو ایک دوسرے کو سمجھنے کا بھی موقع ملا۔ دونوں ایک دوسرے کی صلاحیت سے متاثر بھی ہوئے۔

سلیم خاں اور جاوید اخترؔ ساگر کی فلم پوری ہو جانے کے بعد بھی ایک دوسرے سے ملتے رہے ۱۹۶۴ء میں جاوید اخترؔ اندھیری میں رہا کرتے اور سلیم خاں باندرا میں اس کے بعد جاوید صاحب کو بھی باندرا میں رہنے کی ایک چھوٹی سی جگہ مل گئی تھی جو سلیم خاں کے گھر کے بے حد قریب تھی۔ اگر شام میں کوئی کام نہیں ہوتا تو جاوید اخترؔ سلیم خاں کے کرایے کے باندرا والے گھر پر چلے جایا کرتے تھے۔

اسی دوران کافی سوچنے سمجھنے کے بعد دونوں نے یہ طے کیا کہ انھیں اسکرپٹ رائٹر ہی بننا ہے۔ اور اس لئے سلیم خاں مشہور اسکرپٹ نگار ابرار علویؔ کے معاون ہوئے تو جاوید اخترؔ کیفی اعظمی کے۔ اس دوران دونوں جب بھی ساتھ ہوتے فلمیں دیکھتے اور اسکرین پلے کی باریکیوں پر بحث کرتے تھے۔ پڑھے لکھے اور ایک اچھی سمجھ والے تو وہ پہلے سے ہی تھے اور اس طرح خیالات ملنے کے بعد دونوں ایک ساتھ

ہو گئے۔اسی دوران سلیم خاں کو ایک فلم 'ادھیکار' ملی اور جاوید اختر نے سلیم خاں سے آ کر کہا کہ میں آپ کے ساتھ کام کرنا چاہتا ہوں۔اور وہ دونوں ایک ساتھ مل کر بحیثیت اسکرپٹ نگار کام کرنے لگے۔فلم ادھیکار ریلیز ہوئی اور اچھی چلی لیکن اس میں اسکرپٹ رائٹر کے طور پر کسی اور کا نام گیا تھا ہاں معاوضہ ضرور سلیم۔جاوید کو ملا تھا۔سلیم جاوید کی پہلی فلم جس میں پیسے کے علاوہ نام بھی گیا تھا وہ 'انداز' ۱۹۷۱ء تھی اس کے بعد دونوں سلیم۔جاوید بن گئے اور دونوں کے ساتھ لکھنے کا سلسلہ شروع ہوا۔سلیم خاں اور جاوید اختر کے ملنے اور ایک دوسرے کے سلیم۔جاوید بننے کے بارے میں تفصیل سے بات کرتے ہوئے ایک انٹرویو میں جاوید اختر نصرین منی کبیر سے کہتے ہیں۔

''نہیں تب تو نہیں چھوڑا تھا، لیکن آخر کار انہوں نے اداکاری کرنا چھوڑ دیا تھا۔اس وقت بھی وہ کہانیاں بنالیا کرتے تھے۔ایس ایم ساگر کی فلم پوری ہو جانے کے بعد بھی ہم ایک دوسرے سے ملتے رہے۔۱۹۶۳ء میں میں اندھیری میں رہ رہا تھا پھر میں باندرا چلا گیا اور وہاں مجھے رہنے کے لیے ایک چھوٹی سی جگہ مل گئی جو سلیم صاحب کے گھر کے قریب ہی تھی۔اگر شام کو میرے پاس اور کوئی کام نہیں ہوتا ان کے یہاں چلا جاتا تھا۔اسی طرح ہماری دوستی بڑھتی گئی۔ہم اکھٹے بیٹھتے تھے اور کہانیاں بناتے تھے۔اسی بیچ انہوں نے دو بھائی کی کہانی (ہدایت کار) برج کو بیچ دیا تھا۔اس فلم میں اشوک کمار جتندر اور مالا سنہا تھیں۔اس فلم کی کہانی سلیم صاحب کی ہی تھی۔حالانکہ فلم زیادہ نہیں چلی، لیکن اس سے کوئی فرق نہیں پڑا۔میں نے 'یقین' نام کی ایک فلم کے مکالمے لکھے تھے۔لیکن وہ بھی نہیں چلی۔ان فلموں نے بطور ادیب ہماری کوئی مدد نہیں کی تھی۔تو اس طرح ہم دونوں ہی بے روزگار تھے۔اب قسمت کے کھیل دیکھئے ہماری ملاقات ایک بار پھر ہدایت کار پروڈیوسر ایس ایم ساگر سے ہوگئی وہ یہ جانتے تھے کہ سلیم صاحب اور میں لکھ سکتے ہیں اس لئے بولے میرے پاس ایک کہانی ہے میں اس کہانی کو اسکرین پلے میں بدلنے کے لئے تمہیں کچھ پیسے دوں گا۔ہم مان گئے۔سلیم صاحب اور میں نے یہ فیصلہ کیا کہ ہم اس فلم میں ایک ساتھ کام کریں گے اور اس طرح ہم نے ادھیکار کا اسکرین پلے لکھا۔اس فلم میں اشوک کمار اور نندا تھے۔ہمارے نام اس فلم کے کریڈٹ میں کہیں نہیں دیئے گئے۔

ایس ایم ساگر کے اسسٹنٹ سدھیر واہی نے ''ادھیکار'' کا ہمارا اسکرین پلے سنا تھا اور انھیں وہ پسند بھی آیا تھا۔وہ سپی فلمیں کے نریندر بیدی کو جانتے تھے اور انہوں نے ہم سے کہا 'آپ سپی فلمس میں کیوں نہیں جاتے؟' وہ ایک اسٹوری ڈیپارٹمنٹ بنا رہے ہیں۔اور انھیں نئے رائٹر کی تلاش ہے، تو اس طرح ہم سپی فلمس میں چلے گئے اور سلیم صاحب اور میں ایک ساتھ کام کرنے لگے۔وہیں پر ہماری ملاقات راجیش کھنا سے ہوئی۔انہوں نے ہماری لکھی ہوئی ایک اسکرپٹ سنی تھی اور وہ انھیں کافی پسند آئی تھی۔ایک دن راجیش کھنا نے ہمیں فون کیا اور بولے'' آپ میرے لئے ایک اسکرین پلے کیوں نہیں لکھتے؟ میں نے ساؤتھ میں ایک پکچر سائن کی ہے وہ ایک ہاتھی اور ایک آدمی کے بارے میں ہے۔واقعی بہت عجیب کہانی ہے اس فلم کی، لیکن میں اب اس فلم کو

کرنے سے انکار نہیں کر سکتا کیونکہ پروڈیوسر نے مجھے اسے سائن کرنے کی بہت بڑی رقم دی ہے اور پھر مجھے اپنے لئے ایک مکان بھی خریدنا ہے اس لئے جو بھی ہو مجھے یہ فلم تو اب کرنی ہی پڑے گی ۔لیکن بھائی کیا تم اس بے تکی اسکرپٹ کو ٹھیک کر سکتے ہو؟ میں پروڈیوسر سے تمہیں پیسے اور کریڈیٹ دینے کے لئے کہوں گا''۔سلیم صاحب اور میں نے partner بنناطے نہیں کیا تھا لیکن ایسا بس اپنے آپ ہو گیا۔''(۱۲)

سلیم جاوید کی جوڑی میں لکھے گئے فلموں میں کون کیا لکھتا تھا اس بات کا جواب دینے سے دونوں ہمیشہ بچتے ہیں لیکن ان دونوں کے بارے میں یہ بات تو ضروری کہی جا سکتی ہے کہ سلیم خاں جہاں کہانیاں اور اسکرین کی بہت اچھی سمجھ رکھتے تھے وہیں جاوید اختر کو مکالمہ لکھنے میں مہارت حاصل تھی۔سلیم خاں اسکرین پلے کے بارے میں بتاتے ہوئے مجھ سے بات چیت کے دوران کہتے ہیں۔

''ہم لوگ انگریزی پکچر دیکھتے تھے ان کو (ستر سے پہلے والے رائٹر کو) اسکرین پلے کی سمجھ نہیں تھی، ہم کو تھی، ہم نے اسکرین پلے پڑھے بھی تھے، تو اسکرین پلے کا جو ایک آرٹ ہے وہ ہندوستان میں ہم نے Introduce کیا۔اس سے پہلے کہانی جو تھی بس اسی کو تفصیل سے لکھ دیا جاتا تھا۔وہ ہم ہی تھے اسکرین پلے writing میں مکمل اسکرین پلے دینے والے۔جو آپ کو نظر آجاتی تھی کہ اس کے بعد یہ سین ہے اس کے بعد یہ سین ہے ہم لوگوں نے ہی اس کی ابتدا کی تھی اس سے پہلے اس آرٹ کو کوئی نہیں جانتا تھا۔

اسکرین پلے میں پلاٹ آگیا، اسٹوری آگئی، مکالمے آگئے، سب آگئے، اسکرین پلے اسے کہتے ہیں جسے آپ مکمل فلم کاغذ پر بنالیں۔''(۱۳)

جاوید اختر سلیم خاں کی اسکرین پلے کی سمجھ کی طرف اشارہ کرتے ہوئے کہتے ہیں:

''اب میں آپ کو کیسے سمجھاؤں؟ ڈرامہ کی طاقت کہانی کو زوردار طریقے سے آگے بڑھانے کی ہمت ۔اسکرپٹ سے بالکل الگ چیز، بالکل نئی چیز لے آنا، بوم! ہاں بھائی! یہ بات بھی ہو سکتی ہے۔یعنی ایسی کوئی چیز لانا جو لوگوں کو حیران کردے، جھنجھوڑ دے، ہٹادے ان میں یہ بات تھی میرے پاس characterization کی بہت اچھی سمجھ تھی، ساتھ ہی چھوٹے چھوٹے لیکن اہم تفصیل بھی تھے ۔سلیم صاحب فلموں میں اسکرین پلے کی ایک بے حد نئی تازگی بھری اور dynamic سمجھ لے کر آئے تھے۔ بنیادی طور پر ۱۹۴۰ء اور ۱۹۵۰ کے زمانے کی ہالی ووڈ کی فلمیں ہی ان کا اسکول تھیں۔ وہ Big country جیسی فلموں Return on the wind جیسے میلوڈرامہ، رومانی فلموں اور بڑے کینوس کی فلموں کی باتیں کیا کرتے تھے، لیکن سب سے بڑھ کر ان کے پاس اسکرین پلے لکھنے کی ایک بالکل نئی سمجھ تھی اور سچائی تو یہ ہے کہ میں نے ان سے اسکرین پلے کے بارے میں بہت کچھ سیکھا۔''(۱۴)

جاوید اختر ان دونوں جوڑیوں میں کمال کے مکالمہ نگار تھے۔لیکن میں یہ ہرگز نہیں کہنا چاہتا ہوں کہ دونوں اپنے میدان میں ماہر

ہونے کے باوجود ایک دوسرے سے مشورہ نہیں لیا کرتے تھے۔ مکالمہ سے متعلق اپنی رائے کا اظہار کرتے ہوئے جاوید اختر کہتے ہیں:

> ''ہمیں یہ سمجھنا چاہیے کہ فلم کی ایک وقت کی پابندی ہوتی ہے۔ ہمیں A سے Z تک سب کچھ کوئی 'نبے منٹ' میں کہنا ہوتا ہے تو ایک پابندی تو یہ ہے۔ یہ بات ایسی ہی ہے جیسے آپ کوئی بھاشن دے رہے ہیں یا Debate میں حصہ لے رہے ہیں اور آپ کو ساری باتیں چھ منٹ کے اندر کہنی ہے۔ فلم میں پوری کہانی کہنے کے لئے ہمارے پاس صرف نبے منٹ ہوتے ہیں اس لئے ہم بہت زیادہ لفظوں کا استعمال نہیں کر سکتے ہیں بلی ولڈر نے بہت صحیح کہا ہے کہ 'فلم کے مکالمے کسی غریب آدمی کے ٹیلی گرام جیسے ہونے چاہیے' زیادہ منظر اسی طرح لکھے جاتے ہیں لیکن کبھی آپ کو لفاظی بھی کرنی پڑتی ہے۔ خاص طور پر ہندوستانی سینما میں تو یہ بے حد ضروری ہے یہ اسکرپٹ اور سینما دونوں کی ضرورت ہے۔ لیکن میں فلمی مکالمہ کو edited اور directed بات چیت مانتا ہوں۔ آپ کو بھٹکنے نہیں دینا چاہیے۔ اچھے فلمی مکالمے بات چیت نہیں ہوتے ، بلکہ ایک طرح کی Re-presentation ہوتی ہیں۔''(۱۵)

سلیم۔ جاوید کو پہلی فلم 'انداز' ۱۹۷۱ میں ملی۔ اس فلم کے ہدایت کار رمیش سپی تھے، اس فلم کی کہانی اور اسکرین پلے سچن بھومک کے ساتھ مل کر سلیم۔ جاوید نے لکھی تھی۔ انداز اپنے زمانے کی بے حد کامیاب فلم تھی۔ اس فلم میں مہمان کردار میں راجیش کھنا تھے اور اسی فلم کی سیٹ پر راجیش کھنا نے 'ہاتھی میرے ساتھی' لکھنے کا ذکر کیا تھا۔ فلم 'ہاتھی میرے ساتھی' ۱۹۷۱ء میں آئی تھی۔ اصل میں اس فلم کا اسکرین پلے پہلے کوئی اور لکھ رہا تھا۔ جو کہ راجیش کھنا اور پروڈیوسر چنپا دیور کو پسند نہیں آئی۔ پھر اس فلم کا اسکرین پلے سلیم جاوید نے لکھا۔ جس سے ان دونوں کو بہت سارا پیسہ بھی ملا اور نام بھی۔ ابھی تک سلیم جاوید سپی فلم کے لئے ہی لکھ رہے تھے۔ اس پروڈکشن کی ایک اور فلم 'سیتا اور گیتا' (۱۹۷۲ء) کے مکالمے لکھنے کا موقع ملا یہ تینوں فلمیں بڑی کامیاب ثابت ہوئیں۔ اس کے بعد سلیم۔ جاوید کی شہرت و مقبولیت سپی فلمس سے باہر نکلی اور سب سے پہلے اس کو ناصر حسینؔ نے پہچانا اور انہوں نے سلیم۔ جاوید سے اپنی فلم 'یادوں کی بارات' (۱۹۷۳) کی کہانی اور اسکرین پلے لکھوائے۔

مندرجہ بالا میں جن چاروں فلموں کا ذکر کیا گیا ہے وہ اپنے زمانے کی ہر لحاظ سے بہت ہی کامیاب فلمیں تھیں اور اس طرح سلیم۔ جاوید بہت کم وقت میں بلندیوں کے آسمان پر پہنچ گئے۔ اب تک لکھی گئی چاروں فلموں کو مکمل طور پر انہوں نے نہیں لکھا تھا۔ یعنی کسی فلم کی کہانی لکھی تو کسی فلم کا اسکرین اور کسی فلم کا مکالمہ۔

۱۹۷۳ء میں سلیم کے ذریعے پہلے سے لکھی گئی اسکرپٹ 'زنجیر' کو سلیم۔ جاوید نے مل کر بہترین طریقے سے لکھا۔ یہ پرکاش مہرا پروڈکشن کی پہلی فلم تھی اور سلیم۔ جاوید کی پہلی مکمل طور پر لکھی گئی اسکرپٹ بھی۔ یہ فلم اپنے زمانے کی بے حد کامیاب فلم تھی۔ جس نے فلم انڈسٹریز کے نظریے کو ہی بدل ڈالا تھا۔ فلم کی کہانی سے لے کر 'اداکاری، فریم ایڈیٹنگ، لوکیشن' کیمرہ سب بالکل مختلف قسم کا تھا کہنے کا مطلب یہ ہے کہ اس فلم نے فلم انڈسٹری کی دشا اور دشا دونوں ہی بدل دی تھی۔ یہ ایک نئے طرح کے فلم کی شروعات تھی۔ اسی فلم سے سلیم۔ جاوید نے ایک نئے کردار Angry young man کو ہندوستانی سنیما سے متعارف کروایا۔ جس میں امیتابھ بچن فٹ ہو کر ہندوستانی سنیما کے چمکتے ہوئے ستارے بن گئے۔ فلم 'زنجیر' کے بارے میں اپنے خیالات کا اظہار کرتے ہوئے سلیم خاں کہتے ہیں۔

> ''دو بھائی ۱۹۶۵ء میں ریلیز ہوئی یہ فلم چل نکلی، اس کے بعد 'زنجیر' آئی، زنجیر کا material جو تھا

وہ بہت سارا میرے والد کے department سے آیا تھا۔ میرے والد پولس آفیسر تھے۔ میں وہاں آیا جایا کرتا تھا۔ ۳۲ سالوں کی ان کی سروس تھی۔ دو سال ان کو extntion ملا تھا۔ کچھ ان کے ڈیپارٹمنٹ کے اور کچھ ان کے سین۔ میرے پاس اس فلم سے متعلق بہت سارا مواد تھا۔ امیتابھ بچن نے رول کیا تھا۔ فلم چل نکلی۔" (۱۶)

فلم زنجیر کے بارے میں اپنے ذاتی تجربات کا اظہار کرتے ہوئے جاوید اختر کہتے ہیں:

"زبردست Respons تھی۔ مجھے یہ بھی یاد ہے کہ لوگوں کو زنجیر کیسی لگی تھی۔ وہ اپنے طرح کی پہلی فلم تھی۔ بڑا ہی عجیب وغریب Reaction تھا ناظرین کا۔ لوگوں نے ہال میں نہ تو تالیاں بجائیں، نہ سیٹیاں۔ وہ بالکل خاموشی سے ہکے بکے فلم دیکھتے رہے۔ میں نے الگ الگ ہالوں میں کل ملا کر سات بار 'زنجیر' دیکھی ایک بار میں باندرا میں گلیئٹی یا گلیکلسی سینما ہال میں زنجیر دیکھ رہا تھا۔ ایک شخص میرے پیچھے بیٹھا تھا۔ جب فلم میں وہ سین آیا جس میں پولس اسٹیشن میں پران کے سامنے امتیابھ غصے سے ابل پڑتا ہے تو میں نے اپنے پیچھے بیٹھے آدمی کو 'ارے باپ رے باپ' کہتے ہوئے سنا۔ اب کسی کو ایسا کہتے ہوئے میں نے نہ اس سے پہلے کبھی دیکھا اور نہ اس کے بعد دیکھا۔ تو کہنے کا مطلب یہ ہے کہ 'دیوار' تک آتے آتے تو ناظرین پہلے سے ہی اس قسم کے غصے سے واقف ہو چکے تھے۔ لیکن زنجیر میں ان کے لئے یہ بالکل نیا تجربہ تھا۔

یہ حیرانی کی بات نہیں ہے کہ جس بھی اداکار کو یہ رول آفر کیا گیا اس نے اسے کرنے سے انکار کر دیا۔ وجہہ یہ تھی کہ ان کے سمجھ میں نہیں آ رہا تھا کہ وجے کس قسم کا ہیرو ہے۔ کیا وہ ہیرو ہے بھی؟" (۱۷)

فلم زنجیر کے بعد ۱۹۷۳ء میں سلیم۔ جاوید کی فلم 'مجبور' آئی۔ اس فلم کے ہدایت کار روی ٹنڈن تھے۔ ان میں امیتابھ بچن، پروین بابی، پران اور فریدہ جلال نے اہم کردار ادا کیا تھا۔ ۱۹۷۴ کی اچھی فلموں میں اس فلم کا شمار ہوتا ہے۔ 'زنجیر' کے بعد ایک بار پھر پرکاش مہرا کے لئے اسکرپٹ نگار سلیم۔ جاوید نے فلم 'ہاتھ کی سفائی' ۱۹۷۴ء لکھی۔ یہ فلم بھی بہت کامیاب ہوئی۔

۱۹۷۵ء کے شروعاتی مہینوں میں ہدایت کار رائے سلام اور پروڈیوسر ایم ایس ملہوترا کے لیے 'آخری داؤ' کی شکل میں بے حد کامیاب فلم لکھی۔ اس میں جتیندر، سائرہ بانو، ڈینی نے اہم کردار ادا کیا تھا۔

۱۹۷۵ء میں ہی سلیم۔ جاوید کی فلم کا زور 'دیوار' کی شکل میں منظر عام پر آیا۔ اس فلم کا اسکرین پلے دنیا کے دس بہترین اسکرین پلے میں شمار ہوتا ہے۔ اس کا اسکرین پلے کئی فلمی اداروں کے نصاب کا حصہ ہے یہ فلم angry young man کے کردار کو پوری طرح سمجھنے یا اس کے کردار کی تعریف کو ذہن میں رکھ کر لکھی گئی ہے۔ اس فلم کے لئے سلیم۔ جاوید کو اچھی کہانی، اسکرین اور مکالمہ کے فلم فیئر ایوارڈ سے نوازا گیا تھا۔ اس فلم کے ہدایت کار ریش چوپڑا تھے۔ فلم دیوار کے پلاٹ اور فلم کے بارے میں جاوید اختر کہتے ہیں۔

"گنگا جمنا یا دیوار جیسی فلموں کی بنیاد پکی ہے۔ ان فلموں کی الگ الگ شکلیں ہو سکتی ہیں ان میں الگ الگ طرح کا furniture اور سیٹ ہو سکتے ہیں اور ان کا زور بھی الگ الگ چیزوں پر

ہوسکتا ہے لیکن یہ سبھی فلمیں کلاسیکل پلاٹوں پر مبنی ہیں۔ ہماری فلموں میں بھی جہاں تک پلاٹوں کے انتخاب کا سوال ہے، ہم نے ان میں کوئی experiment نہیں کیا۔ لیکن کلاسیکل پلاٹوں کے اپنے فائدے بھی ہیں نقصان بھی۔ فائدہ یہ ہے کہ آپ پختہ زمین پر چل رہے ہیں، لیکن نقصان یہ ہے کہ آپ پٹی پٹائی لکیر پر چل رہے ہیں چنانچہ کرنچ یہ بن جاتا ہے کہ ٹھیک ہے آپ نے بہت گھسا پٹا راستہ چنا ہے لیکن آپ اس پر کس طرح کا قالین بچھانے جا رہے ہیں؟

پوری ایمانداری سے کہوں تو ہاں مناسب ہے 'مدر انڈیا' اور 'گنگا جمنا' ہماری یعنی سلیم صاحب اور میری پسندیدہ فلمیں رہی ہیں ہمیں ان دونوں فلموں سے بہت پیار تھا۔ ان کا ہم پر اثر ضرور بھی پڑا۔ لیکن میں اتنا کہہ دوں کہ جیسے جیسے ہم 'دیوار' کی اسکرپٹ بناتے چلے گئے ویسے ویسے وہ ان دونوں فلموں سے بالکل علیحدہ ہوتی چلی گئی۔ 'دیوار' پلاٹ کی نگاہ سے مدر انڈیا اور گنگا جمنا سے ملتی جلتی ہے لیکن اس کی جذبات اس سے بالکل مختلف ہے ایسا صرف اس لئے نہیں ہے کہ اس فلم کے کردار پینٹ شرٹ یا جیکٹ پہنتے ہیں بلکہ اس فلم کی جذبات ہی بہت جدید ہے۔ ہم نے فلم کی setting, extant, Tempo اور Language سب میں ایک جدیدیت پیدا کی تھی۔ گنگا جمنا کے مقابلے اس کی سینمائی زبان بھی کافی بدل گئی ہے۔ اس کی زبان کہیں زیادہ شہری کہیں زیادہ contemparary تھی اور جس طرح کی مار ل کشمکش اس میں دکھائی گئی تھی وہ بھی اس کے اپنے زمانے کی چیز تھی۔

وجے کا غصہ تو تھا ہی اندرونی۔ یہ فلم ایسے سوالوں کو اٹھاتی ہے جو گنگا۔ جمنا میں اٹھائے گئے سوالوں سے زیادہ یونی ورسل ہے۔ زیادہ Relevant اور Contemprary ہیں۔ گنگا جمنا میں جو کچھ ہو رہا تھا وہ صرف گنگا کے ساتھ ہو رہا تھا جب کہ 'دیوار' میں جو کچھ وجے کے ساتھ ہو رہا تھا وہ سب ہم میں سے بہت سے لوگوں کے ساتھ ہو رہا تھا۔ ہوسکتا ہے کہ ہم وجے کی طرح پیش نہ آئے ہوں، لیکن پھر بھی ہمیں ان کی باتیں گنگا کی بنسبت کہیں زیادہ اپنی لگتی تھیں۔

۔۔۔نہیں وجے کبھی بھی اس آدمی کی تلاش نہیں کرتا ہے جس نے اس کے باپ کے ساتھ زیادتی کی تھی۔ وہ اس منشی کے ساتھ بھی کچھ نہیں کرتا جس نے اس کی ماں کے ساتھ بدسلوکی کی تھی۔ وجے جانتا ہے کہ قصوروار تو یہ system ہے۔ وہ Dock پر بھی وہی زیادتی وہی استحصال دیکھتا ہے آخرکار وہ بغاوت تب کرتا ہے جب وہ دیکھتا ہے کہ Dock کا ایک مزدور غنڈوں کے ہاتھو ں مارا جاتا ہے، وہ بغاوت تب کرتا ہے جب وہ دیکھتا ہے کہ Dock کے مزدوروں سے protection Muney وصول کی جا رہی ہے۔"(۱۸)

۱۹۷۵ء میں 'دیوار' جیسی کامیاب فلم جو اپنے اسکرین پلے کے لئے پوری دنیا میں جانی جاتی ہے۔ سلیم جاوید نے اسی سال ہندوستانی سینما کی بے حد کامیاب کمرشیل فلم 'شعلے' لکھی۔ دراصل رمیش سپی ایک بڑے کنواس کی فلم بنانا چاہتے تھے جب فلم 'مجبور' سنانے کے لئے سلیم

۔جاویدان کے پاس گئے تو رمیش سپی نے اپنے دل کی بات انھیں بتائی اور اس طرح فلم 'شعلے' کی تخلیق عمل میں آئی تھی۔فلم شعلے ممبئی کے ایک سینما ہال میں لگا تار ۲۵ ہفتے چلی تھی لیکن جب یہ فلم پہلے ہفتے میں تھی تو کوئی فلم critic نے اس کو فلاپ قرار دیا تھا۔لیکن بعد میں یہ فلم کامیابی کے سارے ریکارڈ کو توڑ دیئے۔فلم شعلے کے بارے میں ایک انٹرویو میں جاوید اختر کہتے ہیں۔

> ''نہیں وہ seven samurai سے کم اور The magnificent seven اور The fiveman army سے زیادہ متاثر تھی۔ مجھے یہ تو یاد نہیں کہ The fiveman army شعلے سے پہلے ریلیز ہوئی تھی کہ نہیں لیکن The magnificent seven تو ریلیز ہو ہی چکی تھی۔ بھاڑے کے سپاہیوں کا concept تو طے شدہ طور پر مغربی فلموں سے ہمارے پاس آیا تھا لیکن پورا کا پورا پلاٹ اور کہانی کہیں اور سے نہیں لئے گئے۔''(۱۹)

'دیوار' اور 'شعلے' جیسی سنجیدہ فلمیں لکھنے کے بعد ۱۹۷۷ء میں سلیم۔ جاوید نے ہدایت کار منموہن دسائی کے لیے 'چاچا بھتیجا' جیسی کامیڈی فلم لکھی۔اس فلم کی کہانی پریاگ راج نے اوراسکرین پلے اور مکالمہ سلیم۔ جاوید نے لکھا تھا۔ ۱۹۷۷ء میں ہی سلیم۔جاوید نے طنز ومزاح سے بھرپور فلم 'ایمان دھرم' لکھی اس فلم کے ہدایت کار دیش مکھرجی تھے اس سال کی یہ دونوں فلمیں بھی بہت کامیاب اور مشہور تھیں۔

۱۹۸۷ء میں ہدایت کار چندر بروت کے لیے فلم 'ڈان' لکھی۔فلم ڈان Critically and commercially بہت ہی کامیاب فلم مانی جاتی ہے۔اسی سال یعنی 1978 میں ہی سلیم۔جاوید نے ایک اور فلم 'ترشول' لکھی یہ فلم بھی سلیم۔جاوید کے کردار Angry young man کو آگے بڑھاتی ہے۔ہدایت کار یش چوپڑا کے لیے لکھی گئی یہ فلم ان کی کامیاب اور اہم فلموں میں شمار ہوتی ہے۔فلم 'ترشول' کے بارے میں جاوید اختر اپنے خیالات کا اظہار کرتے ہوئے کہتے ہیں۔

> ''ترشول میں ایسی باتیں دکھائی گئیں تھیں جو پہلے کبھی بھی نہیں دیکھی گئی۔آج جب ہم اس کی بات کر رہے ہیں تو وہ باتیں بہت معمولی اور غیر اہم لگ سکتی ہیں لیکن کوئی بھی ایسی چیز جو پہلے کبھی نہیں آزمائی گئی ہو وہ ہندوستانی فلم میکر کو خطرناک اور جوکھم بھری لگتی ہیں 'ترشول' کا ہیرو صحیح معنوں میں ہندی فلموں کا پہلا اصلی ناجائز بچہ تھا۔ان کے ماں باپ بنے تھے سنجیو کمار اور وحیدہ رحمٰن انہوں نے دنیا کی نظروں میں نہ صحیح ،بھگوان کی نظروں میں بھی اپنے آپ کو شادی شدہ دکھانے کے لئے کسی مندر میں جا کر ایک دوسرے کے گلے میں مالائیں ڈالتے نہیں دیکھا جاتا۔ساتھ ہی وہ اس لئے sex نہیں کرتے کہ باہر برسات ہو رہی ہے آپس میں ان کا ایک mature جسمانی رشتہ ہے اور فلم میں یہ بات صاف طور پر دکھائی گئی ہے ۔ ہیرو کی ماں اس طرح سے pregnant ہوتی ہے۔اس طرح کی بات ہندی فلموں میں پہلے کبھی نہیں دیکھی گئی۔سالوں بعد ہیرو کا مشن ہوتا ہے اپنے باپ کو ختم کرنا۔ یہ بھی پہلے کبھی نہیں دیکھا گیا تھا۔ جب 'ترشول' ریلیز ہوئی تو ایس مکھرجی نے مجھ سے کہا تھا۔ میں نے اس فلم کی کامیابی کا راز جاننے کے لئے اسے تین بار دیکھا لیکن میں تمہیں اتنا بتادوں کہ اگر تم یہ اسکرپٹ لیکر میرے پاس آئے ہوتے تو میں اس کو نہ لیتا۔

ہاں، اور کیا اس فلم کا ہیرو ایک ایسا شخص ہے جو جان بوجھ کر اپنے باپ کو مار ڈالنا چاہتا ہے۔ اب جب ہم نے ایسی چیز دکھانے کا جوکھم اٹھا لیا تھا تو ہمیں کسی نہ کسی طرح ہیرو کے مشن کو صحیح تو ٹھہرانا ہی تھا اس لئے ہم نے بار بار لوگوں کو یہ بات یاد دلائی کہ بیٹے کی یہ سب کرنے کی وجہ اس کی ماں کی تکلیفیں تھیں، چونکہ اس کی کارگزاریاں پرانی روایتوں کو توڑ رہی تھیں۔ اس لئے ہمیں یہ کہنا پڑا۔ بھائی وہ یہ سب اپنی ماں کے لئے کر رہا ہے، ہمیں لوگوں کے ذہن میں یہ بات بٹھانے کے لئے اسے بار بار دہرانا پڑا۔'' (۲۰)

۱۹۷۸ء میں یش چوپڑا کے لیے 'ترشول' لکھنے کے بعد ۱۹۷۹ء میں یش چوپڑا کے لیے 'کالا پتھر' نام سے ایک فلم لکھی۔ یہ فلم کوئلے کے کان میں کام کرنے والے مزدور اور کوئلے کی کان کے مالکوں کے رشتوں اور ان کے ایک دوسرے کے نظریات اور سوچ کو اجاگر کرنے والی سلیم جاوید کی کامیاب فلم تھی۔

اس کے بعد پھر کامیڈی کا راستہ پکڑتے ہوئے سلیم۔ جاوید نے راج کھوسلا کے لئے بے حد کامیاب فلم 'دوستانہ' اور اسی سال یعنی ۱۹۸۰ء میں ہی رمیش سپی کے لئے 'شان' کی اسکرپٹ لکھی۔ فلم دوستانہ کو ۱۹۸۰ کی کامیاب فلموں میں شمار کیا جاتا ہے۔ لیکن فلم 'شان' اتنی کامیاب نہیں ہو پائی۔ حالانکہ اس فلم کا ایک ویلن کردار شاکال ہندوستانی فلموں کی تاریخ میں ویلنس کے زمرے میں اپنا نام سنہرے حروف میں لکھانے میں ضرور کامیاب ہو گیا۔

۱۹۸۱ء میں سلیم جاوید نے ہدایت کار منوج کمار کے لیے ایک تاریخی فلم 'کرانتی' لکھی۔ اس فلم کے مکالمے منوج کمار نے خود لکھے۔ بڑے کنواس کی یہ بے حد کامیاب فلم تھی۔ اس کے بعد ۱۹۸۲ء میں سلیم۔ جاوید نے ایک سست رفتار کی لیکن بے حد کامیاب فلم 'شکتی' لکھی۔ باپ بیٹے کے رشتہ کو بنیاد بنا کر لکھی گئی فلم نے اچھی کہانی اور اسکرین کا فلم فیئر آوارڈ حاصل کیا۔ فلم شکتی کو غور سے دیکھا جائے اور اس کا تقابل سلیم۔ جاوید کی حالات زندگی سے کیا جائے تو اس فلم میں بہت ساری چیزیں common مل جائیں گی۔ اس طرح فلم شکتی کو بالواسطہ طور پر سلیم۔ جاوید کی biographical فلم بھی کہہ سکتے ہیں۔ اس فلم کے بارے میں جاوید اختر کہتے ہیں۔

''میں 'شکتی' کے بارے میں یہ سوچا کرتا ہوں کہ اگر اس میں بیٹے کا کردار امیتابھ بچن کی بجائے ایسے دوسرے کسی ادارکار نے کیا ہوتا جس کا درجہ اتنا اونچا نہ ہوتا جتنا ان کا تھا، تو شاید اس فلم کا کچھ اور ہی انجام ہوتا۔ شاید یہ مناسب ہی ہوتا کیونکہ وہ رول امیتابھ کے لیے کافی چھوٹا تھا۔ اس وقت تک امیتابھ کافی بڑے ہو چکے تھے۔ ویسے میرا یقین ہے کہ 'شکتی' ان کی بڑھیا فلموں میں سے ایک ہے۔ لیکن زیادہ تر لوگوں نے اس فلم میں ان کے کام کو ٹھیک سے سراہا نہیں۔ بے شک دلیپ صاحب کا کام بہت بڑھیا تھا لیکن امیتابھ کا کام بھی کچھ کم نہیں تھا۔ میں تو امیتابھ کے کام کی داد دیتا ہوں۔ میگا اسٹار ہونے کے باوجود بھی انہوں نے بیٹے کا رول کرنے کے معاملے میں اسٹاردم کو آڑے نہیں آنے دیا۔ انہوں نے بیٹے کا رول کیا اور ایک طاقت ور باپ کے سامنے بیٹے کو جیسا دکھنا چاہیئے ویسے ہی وہ دکھائی دیئے۔ کہیں سہمے ہوئے، کہیں Passive یا ڈرے ہوئے یا خوف زدہ۔ لیکن کچھ لوگوں نے اسے کسی طرح کی کمزوری سمجھ لیا۔ لیکن امیتابھ نے یہ دکھا دیا کہ وہ اداکار

پہلے ہیں اور اسٹار بعد میں، اس کے باوجود اس بات کو نظر انداز تو نہیں کیا جاسکتا تھا کہ وہ ایک سپر
اسٹار تھے اس لئے اسکرپٹ یا رول میں ان کے لئے جتنی گنجائش تھی لوگ ان سے اس سے کہیں
زیادہ کرنے کی امید کر رہے تھے لیکن مجھے ایسا لگتا ہے کہ اگر کسی چھوٹے قد کے اداکار نے یہ رول
کیا ہوتا تو 'شکتی' زیادہ تسلی بخش فلم بن سکتی تھی۔''(۲۱)

سلیم ۔ جاوید کو کرداروں کے نام رکھنے میں بڑی مہارت حاصل تھی۔ یہی وجہ رہی کہ ان کی فلموں کے کرداروں کے نام کسی اوراسکرپٹ نگار کے کرداروں کے نام سے بہت زیادہ مقبول عام ہوئے۔ جیسا میں نے پہلے بھی کہا کہ فلم 'زنجیر' سے ہندوستانی سینما کا دور ہی بدل گیا۔ یہ کئی معنوں میں نئی اور علیحدہ چیزیں لے کر آیا تھا اس میں سے ایک کرداروں کے نام بھی ہیں۔ اگر آپ غور سے دیکھیں تو پائیں گے کہ ان کے کرداروں کے زیادہ تر نام ہمارے آس پاس کے سماج کے نہیں ہیں ان کرداروں کے نام رکھتے وقت ان کی شخصیت بڑی ہی Unique اسٹائل میں ہمارے سامنے آتی ہے۔ کرداروں کے نام سے متعلق اپنے شعور کی پہچان دیتے ہوئے جاوید اختر ایک جگہ کہتے ہیں۔

''دیکھئے ! ہندو یا مسلمان کردار کے بیچ فرق کرنا تو بہت آسان ہے لیکن کچھ ناموں کے اپنے
association ہوتے ہیں اور وہ اپنے تحت الشعور میں کچھ تصویر بناتے ہیں یا
Reference پیدا کرتے ہیں اور یہ کافی اہم چیز ہے۔ 'داگا' یا 'تیجا' جیسی Fanetic آوازیں
اپنے آپ میں بہت دلچسپ ہیں۔ 'ڈابر' سے طاقت کا احساس ہوتا ہے یہ جوڈابر نام کی آواز ہے۔
اس میں سے کوئی بھی ایسا نہیں ٹپک رہا۔ اس آواز میں پسینا پن ہے یہ یقینی ڈھنگ سے شروع
ہوتی ہے اور یقینی روپ میں ہی ختم ہوتی ہے۔ ڈابر کا نام بڑی آسانی سے بھیکو لال بھی ہوسکتا تھا
لیکن وہ 'دیوار' کے اس کردار کو شوبھا نہ دیتا اس لئے آپ کو ایسے نام تلاش کر کے لانے ہوتے ہیں
جو ناظرین کے تحت الشعور میں وہیں تصویر بنائے یا وہی اثر ڈالے جو اثر آپ اس پر ڈالنا چاہتے
ہیں۔ یہ چیز بہت اہم ہے۔''(۲۲)

ہندوستانی سینما میں سلیم ۔ جاوید کے آنے اور اس کے جانے تک اسکرپٹ نگار کو ہمیشہ سے ایک منشی ہی سمجھا جاتا رہا ہے۔ اس کی سب سے بڑی وجہ ہندوستانی سینما کے اسکرپٹ نگاروں کے ذریعے اسکرپٹ رائٹنگ کی صحیح سمجھ نہیں رکھنا ہے اور یہی وجہ ہے کہ ہدایت کار اور کیمرہ مین تکنیک کے حساب سے ضروری تبدیل کر لیا کرتے تھے۔ حالانکہ ایسا کرتے ہوئے کئی بار فلم اپنے اصل سے بھٹک بھی جایا کرتی تھی۔ سلیم ۔ جاوید نے اسکرپٹ رائٹنگ شروع کرنے سے پہلے اسکرپٹ رائٹنگ کے فن کی باریکیوں کو جانا تھا اور یہی وجہ ہے وہ اپنی باتوں کو ہدایت کاروں کے بحث کر کے منوالیا کرتے تھے۔ اس طرف اشارہ کرتے ہوئے جاوید اختر کہتے ہیں۔

''کبھی نہیں! ایسا ہوتا رہا ہوگا اور میں نے سنا ہے کہ اب بھی ایسا ہوتا ہے لیکن ہمارے ساتھ ایسا کبھی
نہیں ہوا۔ ہم ہمیشہ پوری طرح تیار اسکرپٹ دیا کرتے تھے شروعاتی دور میں لوگ سمجھتے تھے کہ ہم
اسکرپٹ میں کوئی بھی تبدیلی کرنے کے معاملے میں بہت ضدی اور اڑیل ہیں۔ ایسی بات نہیں تھی
کہ ہمارا رویہ لچیلا نہیں تھا لیکن دیکھئے، بات ایسی تھی کہ ہمیں ایک سسٹم سے لڑنا تھا جس میں
اسکرپٹ کی کوئی اہمیت ہی نہیں تھی۔ اسکرپٹ کو ڈائرکٹر یا اداکار یا اداکارہ یا پروڈیوسر کی سنک کے

حساب سے تیار کیا جاتا تھا۔تو دراصل ہم نے اس روایات سے بغاوت کی اور اسی وجہ سے ہم بدنام بھی ہوئے اور مقبول بھی۔ بہت سے لوگ ہمارے دشمن ہوگئے۔ ہمارا قصور صرف اتنا تھا کہ ہم نے دوسرے کے پیروں پر پیر رکھ دیئے لیکن ان پیروں کا وہاں پر کام کیا تھا؟ نہ وہ وہاں ہوتے اور نہ ہم انھیں کچلتے۔''(۲۳)

فلم کا اسکرین پلے لکھنے میں زبان کی اتنی اہمیت نہیں ہوتی ہے لیکن مکالمہ کس زبان میں لکھا جاتا ہے اس بات پر بحث ضرور ہوتی تھی۔ سلیم خان اور جاوید اختر دونوں کا تعلق اردو زبان اور اردو ماحول سے تھا۔ اور دونوں کو اردو سے بہت محبت بھی تھی اور اس لئے دونوں کوشش کرتے تھے کہ اس بہانے وہ اردو کی جتنی خدمت کر سکے یہ اس کے لئے باعث فخر کی بات ہوگی۔ سلیم۔ جاوید اپنے فلموں کے مکالمے کس زبان میں لکھتے تھے؟ اس طرف اشارہ کرتے ہوئے جاوید اختر کہتے ہیں۔

''میں مکالمہ تو اردو میں لکھتا ہوں، لیکن ایکشن اور دیگر تفصیل انگریزی میں ہوتی ہیں۔ اس کے بعد ایک نائب اردو مکالموں کو دیونا گری میں **transcribe** کرتا ہے کیونکہ زیادہ تر لوگ تو ہندی پڑھتے ہیں۔ لیکن میں تو اردو میں ہی لکھتا ہوں۔ نہ صرف میں ایسا کرتا ہوں بلکہ زیادہ تر ہندی سینما میں کام کر رہے مصنف اردو میں لکھتے ہیں چاہے وہ گلزار ہوں، راجندر سنگھ بیدی ہوں، اندرراج آنند ہوں، راہی معصوم رضا ہو یا وجاہت مرزا، وہی وجاہت مرزا جنہوں نے مغل اعظم، گنگا جمنا اور 'مدر انڈیا' جیسی فلموں کے لئے مکالمے لکھے۔ تو کہنے کا مطلب یہ ہے کہ آج بھی زیادہ تر مکالمہ نگار اور نغمہ نگار اردو کے ہی ہیں۔''(۲۴)

اسکرپٹ لکھنے کا کام جب مکمل ہوجاتا ہے تو اکثر اسکرپٹ نگاران کو دو بار یا تین بار لکھتے ہیں۔ دراصل اس وجہ سے کسی طرح کی خامیوں کے چھوٹنے کا اندیشہ کم ہوجاتا ہے۔ لیکن سلیم۔ جاوید اسکرپٹ کے کتنے ورزن لکھتے تھے؟ اس جانب روشنی ڈالتے ہوئے جاوید اختر لکھتے ہیں۔

''صرف ایک، کبھی بھی ہم نے ایک سے زیادہ ڈرافٹ تیار نہیں کیا۔ دیوار ایک بار میں لکھی گئی تھی، ان کے علاوہ 'ہاتھ کی صفائی' 'آخری داؤ' 'مجبور' 'یادوں کی بارات' بھی ایک ہی بار میں لکھی گئی فلمیں ہیں۔ اور اسکرپٹ سے میرا مطلب مکالمہ اور اسکرین پلے دونوں۔ ہماری زندگی میں جو بھی فلمیں کچھ اہمیت رکھتی ہیں اور آج تک جن کے بارے میں باتیں کی جاتیں ہیں وہ سب کی سب فلمیں ایک بار میں لکھی گئی اسکرپٹ پر ہی مبنی تھی۔ پہلی بار ہم نے اپنی چودھویں یا پندرہویں فلم کی اسکرپٹ کو **revise** کیا تھا اور یہ فلم تھی 'ترشول' اور ہم نے اس کو بدلہ تھا وہ بھی پکچر کی شوٹنگ پوری ہونے کے بعد جب ہم نے پہلا کٹ دیکھا تو ہمیں پکچر کا دوسرا حصہ بہت اچھا نہیں لگا اس لئے ترشول کے دوسرے حصے کے کچھ سین دوبارہ شوٹ کئے گئے۔

۔۔۔ مجھے ابھی تک یاد ہے کہ دیوار کا اسکرین پلے لکھنے میں ہمیں صرف اٹھارہ دن لگے تھے۔ یعنی مکالمہ کو چھوڑ دیں تو اسکرین پلے لکھنے میں ہمیں صرف اٹھارہ دن لگے تھے۔ اس اسکرین پلے میں باقی سب تفصیل بھی شامل ہے۔''(۲۵)

کسی بھی فلم کا اسکرپٹ نگار اپنے کرداروں کو سب سے اچھے، باریک اور تفصیل سے جانتا ہے اس میں کسی کو کوئی شک نہیں ہونا چاہیے کرداروں کی باریکی اور اس کی تفصیل کے مطابق اداکاروں کا انتخاب کیا جاتا ہے اس لحاظ سے اسکرپٹ نگار کا اس عمل میں ہونا لازمی سمجھا جاتا ہے لیکن ہمارے یہاں یہ رواج نہیں۔ یہاں تو ہدایت کار اور پروڈیوسر مل کر کردار کو تلاش کر لیتے ہیں۔ لیکن سلیم۔ جاوید اس روایت کو توڑتے ہوئے اپنی فلموں کے کرداروں کو انہوں نے ہدایت کاروں کے ساتھ مل کر تلاش کیا کرتے تھے۔ یہی وجہ تھی کہ ان کے اکثر کردار سلیم۔ جاوید کی اصل خیالات و احساسات کو بڑی آسانی سے ناظرین تک پہنچا دیا کرتے تھے۔ اس سے متعلق جاوید اختر کہتے ہیں۔

''بے شک! ہم شامل ہوتے بھی تھے۔ خاصی طور پر رمیش سپی جیسے ہدایت کاروں کی فلموں میں، جن کے ساتھ ہم نے بہت نزدیک رہ کر کام کیا ہے۔ ہماری پوری ایک ٹیم تھی، 'سپی فلمس' ہمارے لئے ایک Family کی طرح تھی اس کی وجہ یہ تھی کہ ہم نے اپنا carrier ہی وہاں سے شروع کیا تھا۔ چھوٹے چھوٹے کرداروں کی casting بھی ہم سے پوچھ کر کی جاتی تھی۔ ہمارے مشوروں کو بہت سنجیدگی سے لیا جاتا تھا۔ یش چوپڑا کے ساتھ بھی یہی بات تھی۔ ہم نے ان دو ہدایت کاروں کے ساتھ بہت نزدیک رہ کر کام کیا تھا۔'' (۲۶)

سلیم۔ جاوید کے فلموں کے بارے میں اکثر لوگوں کا خیال ہے کہ ان کی فلمیں قتل وغارت، تفریحی، باہر کی فلموں سے متاثر وغیرہ وغیرہ ہیں۔ لیکن جب ان باتوں سے پرے ہٹ کر ایک عام اور سماجی ناقد بن کر ان کی فلموں کا جائزہ لیتے ہیں تو پاتے ہیں کہ ان کی فلموں میں نہ صرف ایک بہتر سماج ہے بلکہ ایک بہترین سماج کیسے تخلیق کیا جا سکتا ہے، اس کی طرف بھی اشارہ ملتا ہے۔ ہاں تفریحی ذرائع کی مدد سے ہی سہی ان کی فلموں میں اس وقت کا سماج اپنی تمام اچھائی اور برائیوں کے ساتھ ہمارے سامنے آجاتا ہے۔ جاوید اختر اس طرف اشارہ کرتے ہوئے کہتے ہیں۔

''میں یہ تو نہیں کہہ سکتا کہ جب ہم 'زنجیر' اور 'دیوار' لکھ رہے تھے تب ہمیں یہ سب باتیں معلوم نہ تھیں۔ ایسا کہنا بے ایمانی ہوگی۔ اس وقت جو کچھ بھی ہو رہا تھا۔ ہم بھی اس کا حصہ تھے۔ جب میں اس وقت کے بارے میں سوچتا ہوں جب ۱۹۷۳ء میں 'زنجیر' ریلیز ہوئی تھی تو اس وقت سماج میں miss trust کا ایک جذبہ تھا۔ اگر آپ اس وقت کے ملک کے سیاسی امور کے بارے میں سوچیں تو آپ کو بہت مقلد ملے گی۔ سماجی مفاہمت شروع ہو گئے تھے یہ وہ وقت تھا جب جے پرکاش نارائن کا socialist، Movement شروع ہو چکا تھا۔ ہندی فلمیں زیادہ تر ہندی بھاشی علاقے میں ہی دیکھی جاتی ہیں اور اس علاقے میں آہستہ آہستہ قانون ختم ہوتا جا رہا تھا۔ چنانچہ عام آدمی اتھل پتھل کا تجربہ کر رہا تھا۔ لوگ nstitute' کالجوں' پولس وغیرہ سے مایوس ہو چکے تھے۔ لوگ حکومت سے مایوس ہو چکے تھے۔ اس لئے یہ حیرانی کی بات نہیں تھی کہ اس وقت اخلاقیت کا یہ تقاضہ تھا کہ اگر آپ کو انصاف چاہیے تو آپ کو خود اس کے لئے لڑنا ہوگا۔ آپ کے لئے کوئی اور نہیں لڑے گا۔ اور اگر آپ نہیں لڑیں گے تو آپ کو کچل دیا جائے گا۔ چنانچہ 'زنجیر' کا ہیرو وجے اپنے وقت کی سوچ کی عکاسی کرتا تھا۔ دو سال بعد وہی وجے 'دیوار' میں دوبارہ دکھائی پڑتا ہے۔ تب تک اس نے پولس کی نوکری چھوڑ دی تھی آخری حد پار کر لی تھی اور ایک تسکر بن گیا

تھا وہ اپنے اوپر ہوئے ظلم کے خلاف جنگ چھیڑتا ہے اوراس جنگ میں اسے فتح حاصل ہوتی ہے۔آپ اس چیز کو دیکھ سکتے ہیں کہ ۱۹۷۳ء سے ۱۹۷۵ء کے بیچ جو ہیرو بنا بڑھا وہ اپنے دور کی عکاسی کرتا تھا۔ یہ نہیں بھولنا چاہیے کہ ۱۹۷۵ء میں ہندوستان میں امرجنسی لگائی گئی تھی۔ مجھے یاد ہے کہ دہلی،ممبئی یا کلکتہ میں کئی عزت دارلوگ بڑی شان سے مختلف تسکروں سے اپنی گہری دوستی کا ذکر کیا کرتے تھے۔تو ایک ایسے سماج میں جہاں یہ چیزیں تسلیم تھیں اگر ایسے ہیرو بھی قبول ہوں تو کوئی حیرانی کی بات تو نہیں ہونی چاہیے۔''(۲۷)

سلیم۔جاوید جس طرح اپنی اسکرپٹ کو لیکر ایک ضدی اوراڑیل والے کردار کے طور پر بھی جانے جاتے ہیں ٹھیک اسی طرح وہ دونو ں اپنی غلطیوں کو ماننے سے بھی انکار نہیں کرتے ہیں۔یہی وہ تمام مراحل ہیں جس کی وجہ سے سلیم جاوید نہ صرف بڑے اسکرپٹ نگار بلکہ ایک اچھے دانش مند انسان کہلاتے ہیں۔ان کی فلموں میں کیا۔کیا اور کہاں۔کہاں خامیاں رہ گئیں؟اور کیوں ان کی اسکرپٹ کا معیار گرنے لگا تھا۔جاوید اختر خود اس طرف اشارہ کرتے ہوئے کہتے ہیں۔

''واقعی ہمارے ساتھ بھی بالکل یہی ہورہا تھا۔آٹھویں دھائی میں ہم اپنی بلندی پر تھے لیکن اس کے بعد ہمارے کام کی **quality** بھی گرتی چلی گئی۔ کاش ہم وہی **Intencity** بنائے رکھ پاتے۔۱۹۷۵۔۷۶ء کے بعد ہماری اسکرپٹ میں وہ بات نہیں رہی۔۷۵۔۷۶ کے بعد ہمارا کام زیادہ بڑھیا نہیں رہا، میں یہ بات تب بھی سمجھ رہا تھا۔

۔۔۔ہاں شاید آپ ٹھیک کہہ رہی ہیں اس کی وجہ کئی ہوسکتی ہیں آپ بےفکر ہوجاتے ہیں۔آپ کو وہ بھوک نہیں رہتی، آپ **formula** کے اندر محفوظ محسوس کرنے لگتے ہیں۔آپ سوچتے ہیں کہ آپ سے ایسی چیز کی امید کی جارہی ہے اور پھر آپ کو لگتا ہے کہ یہی چیز کارگر ثابت ہوگی کیونکہ وہ پہلے ہمیشہ کارگر ثابت ہوئی ہے اس طرح آپ جوکھم نہیں اٹھاتے' اور وہ جانبازی' وہ بھاڑ میں جائے والا رویہ کھودیتے ہیں۔

بے شک ہمارے ساتھ یہی ہوا۔اگر ہمارے پاس بڑھیا اسکرپٹ ہوتی تو امیتابھ کو ہم جو بھی کرنے کو کہتے وہ خوشی خوشی کرتے،لیکن ہم نے ان کو دیا کیا؟'ترشول'اور'ڈان' کے بعد ہم بحیثیت ادیب ناکامیاب ہوگئے۔ہم نے کوئی بھی ڈھنگ کا کام نہیں کیا۔

۔۔۔یہ حقیقت ہے'دوستانہ'ایک بہت ہی کامیاب فلم تھی لیکن وہ بھی بہت ہی ٹھیک ٹھاک فلم تھی 'زمانہ' تو بہت خراب فلم تھی' کالا پتھر' کے بارے میں تو آج بھی مجھے لگتا ہے کہ اسے کہیں بہتر ڈھنگ سے بنایا جاسکتا تھا۔آخر ہم نے امیتابھ کو دیا ہی کیا۔بس 'شان'اور'دوستانہ' کہیں نہ کہیں ہم نے وہ **Intencity**، وہ بات کھودی تھی۔''(۲۸)

سلیم۔جاوید سے پہلے یعنی ۱۹۷۱ء سے پہلے اگر ہم ہندوستانی سینما پر نظر ڈالتے ہیں تو پاتے ہیں کہ یہاں کی زیادہ تر کہانیاں امیر اور غریب کے درمیان کی یا اس سے ملتی جلتی ہوا کرتی تھی ان میں سادگی ہوتی تھی وہ کسی جذباتی پہلو کو اجاگر کرتی تھی۔یا مزاحیہ اور پیار محبت والی

کہانیاں ہوا کرتی تھی۔ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ ان میں قتل وغارت، بندوق، چھری کا استعمال نہ کے برابر ہوتا تھا لیکن بحثیت اسکرپٹ نگار سلیم۔جاوید نے ان کا استعمال اپنی فلموں میں زیادہ کیا ہے۔ یہ سلیم جاوید کی فلموں پر نہ صرف میرا بلکہ دوسرے کئی ناقدین کا بھی الزام ہے۔ ایسے الزامات کو رد کرتے ہوئے جاوید اختر کہتے ہیں۔

''دنیا بھر میں سینما میں ایکشن کو بہت پسند کیا جاتا ہے۔اس سے ناظرین کو بہت مزہ آتا ہے۔ جب میں لوگوں سے کہتا ہوں کہ 'بابی' میں 'دیوار' سے زیادہ لڑائی کے سین تھے تو وہ تعجب کرتے ہیں ۔لیکن یہ سچ ہے 'دیوار' میں تو لڑائی کا صرف ایک سین تھا گیراج والا فلم میں اور کہیں کوئی لڑائی نہیں ہوتی۔''(۲۹)

فلم لکھنے کی شروعات دراصل کسی واقعہ کسی کہانی یا کسی کردار کو ذہن میں رکھ کر ہوتی ہے۔ یوں تو سلیم۔جاوید نے تقریباً ۲۱ فلمیں لکھیں، جن میں سے ۱۸ فلمیں تو بے حد کامیاب فلموں کے زمرے میں آتی ہیں اور ان ۱۸ فلموں میں سے بھی چھ صرف ایسی فلمیں ہیں جو ہمیشہ بحث کا موضوع ہے۔اور ان چھ فلموں کی ایک common بات یہ ہے کہ ان کو ایک کردار کو ذہن میں رکھ کر لکھا گیا ہے اور اس کردار کا نام ہے angry young man۔دراصل ہندوستانی سینما کو یہ کردار سلیم جاوید کی دین ہے جسے یہ کبھی فراموش نہیں کرسکتی ہے۔ یہ کردار دراصل ایک نوجوان ہے جو ہمارے اس system سے ناراض ہے اور اس کی یہ ناراضگی اس کے اندر موجود ہے وہ کبھی اس میں کسی کو ساجھی دار نہیں بناتا ہے وہ اسی system سے اکیلے بدلہ لیتا ہے اور اس system کو بدلنے کی کوشش کرتا ہے۔

angry young man اگر اس کے لفظی معنی پر جائے تو ایک 'غصہ والا نوجوان' لیکن یہ ہمارے لئے بدقسمتی ہی ہوگی اگر ہم صرف اس کے لفظی معنی تک سمٹے رہے angry young man دراصل ہمارے اس system سے غصہ یا ناراض ایک آدمی جو اس system کو بدلنے کی کوشش کرتا ہے۔مثلاً دیوار میں Angry yong man نوجوان وجے ہے جس کو اس system سے ناراضگی ہے وہیں فلم دیوار کا externon کہے جانے والی فلم شعلے میں Angng young man بوڑھا سنجیو کمار ہے جو اس system سے ناراض ہے وہ اس ڈاکو سے ناراض ہے اور وہ کسی حال میں اس سے بدلہ لیکر اپنی ناراضگی دور کرنا چاہتا ہے۔ مجھے دیئے گئے ایک انٹرویو میں سلیم خاں انگری ینگ مین کے بارے میں تفصیل سے بتاتے ہوئے کہتے ہیں:

''Anger غصہ کو کہتے ہیں جو بہت ہی strong emotion ہے۔anger کے معنی یہ نہیں ہے کہ آپ کسی سے ناراض ہوگئے اس کو تھپڑ ماردیا، لات سے کانچ توڑ دی، اسے کہتے ہیں Anger.Temper اگر Chanalished کیا جائے صحیح direction میں۔ایک لڑکی کا rape ہورہا ہے اور آپ یہ کہتے ہیں کہ آپ کو غصہ نہیں آتا لڑکی Moileshed ہورہی ہے اور غصہ نہیں آرہا ہے تو آپ کو اس Rapiest سے پہلے گولی ماردینی چاہیے۔غصہ آتا ہے، صحیح جگہ پر آنا چاہیے، chanalised ہونا چاہیے۔کتنا غصہ ایسے تھوڑے نہ ہے کہ آپ کسی کو کاٹ دو، بچوں نے غلطی کی اور اسے اٹھا کر پھینک دیا۔ ایسا نہیں ہے۔ جب ہندوستان آزاد نہیں تھا تو گاندھی کو اس بات پر غصہ آتا ہوگا نہ کہ وہ غلامی ہم کیوں کررہے ہیں ۔ یہ ہمیں چھوڑتے کیوں نہیں ہیں۔ یہ ہمیں آزاد کیوں نہیں کرتے۔غصہ اگر صحیح جگہ پر لگایا جائے تو اچھی چیز ہے۔تو

Anger is the very potential emotion, they should a chanalished is a right direction.

جو بڑا ہے وہ ہے anger،Tempe r سسٹم کے خلاف prececution کے خلاف، ناانصافی کے خلاف، اسکو ایک system سے لڑنا ہے۔ تو بات جو ہے وہ ایک System کا مارا ہوا ہے۔ وہ گبر سنگھ کی طرح نہیں تھا۔ وہ system تھا جس کے لئے ایک آدمی نے آواز اٹھائی اس کے والد نے آواز اٹھائی اسے مار دیا گیا اور جب اس نے اور کوشش کی تو اس system نے اس کے ہاتھ پر لکھ دیا ’تیرا باپ چور ہے‘۔‘‘(۳۰)

ہندوستانی سینما کے آٹھویں دھائی کے پوسٹر پر نظر جاتی ہے تو ہم پاتے ہیں کہ سلیم جاوید ہی وہ رائٹر ہوئے جن کو فلموں میں اتنا مان سمان ملا یا انہوں نے یہ حق حاصل کیا۔ ہندوستان میں یہ حق سلیم۔ جاوید سے پہلے تھوڑا بہت پنڈت ملک راج شرما کو ہی حاصل تھا۔ اگر ہم بات ہالی ووڈ کی کریں تو ہم دیکھتے ہیں کہ وہاں کے رائٹر کو ہر لحاظ سے بہت عزت حاصل ہے فلموں کے کریڈٹ کے معاملے میں ان کا نام آخر کے تین ناموں میں ہوتا ہے اور وہاں اسکرپٹ نگار کو فلمیں لکھنے کے لئے بہت سارا پیسہ ملتا ہے کبھی کبھی کسی بڑے اسٹار سے بھی زیادہ، چونکہ سلیم جاوید مغرب کی فلموں کو بہت پسند کیا کرتے تھے۔ اس لئے انہوں نے یہاں بھی رائٹر کے حق کی وہ تمام باتیں کی جو ایک رائٹر کو مغرب کی فلموں میں حاصل تھی۔ ایسی ہی ایک کوشش فلم دوستانہ سے متعلق دکھائی پڑتی ہے جب انہوں نے فلم ’دوستانہ‘ میں اس وقت کے سوپر اسٹار امیتابھ بچن جس کو ۱۲ لاکھ روپیہ معاوضہ ملا تھا اس سے بھی زیادہ معاوضہ ساڑھے ۱۲ لاکھ روپیہ جاوید نے لیا تھا۔ سلیم جاوید ایسا کیسے کر پائے اس طرف اشارہ کرتے ہوئے سلیم خاں کہتے ہیں۔

’’جن کے ساتھ میں کام کرتا تھا جن کا میں معاون تھا۔ ان سے میں نے ایک دن کہا کہ ابرار صاحب ایک دن آئے گا کہ جب رائٹر اداکار کے برابر پیسے لے گا اس وقت دلیپ کمار، راجندر کمار ۱۲ بارہ لاکھ روپئے لیا کرتے تھے۔ ابرار صاحب نے کہا تو کیا رائٹر کو بارہ لاکھ روپئے مل جائیں گے؟ میں نے کہا۔ اگر یہ ثابت کر دیا جائے کہ فلم اسکرپٹ پر چلی ہے تو کیوں نہیں؟ موسیقار کو ملنے لگے تھے اس وقت شنکر جے کشن، اوم پرکاش نیر، نوشاد ۶ کے ۶ گانے ہٹ فلم کے اندر، پکچر ہٹ ہو جاتی تھی۔ تو کہنے لگے میں آپ سے بحث کرنا نہیں چاہتا، مجھے تو صرف اتنا کہنا ہے کہ یہ بات اگر دوسرے کے سامنے کہو گے تو پاگل کہیں گے آپ کو۔

’دوستانہ‘ فلم میں منموہن دسائی بولے آپ اپنی Prize بھی بول دیجئے تو میں نے کہا آپ نے امیتابھ بچن کو کتنے دیئے تو کہا ۱۲ لاکھ تو میں نے کہا مجھے ساڑھے بارہ لاکھ دیجئے، تو وہ کہنے لگے آپ کی پکچر ہے آپ کا Proposal ہے اگر آپ ۱۵ لاکھ بھی مانگیں گے تو میں ۱۵ دے دوں گا۔

وہ گئے تو میں نے فون لگایا ابرار صاحب کو، میں نے کہا کہ آپ کو یاد ہے کہ ایک بار میرا آپ کا discussion ہوا تھا اور میں نے کہا تھا کہ ایک ایسا وقت آئے گا جب رائٹر ایکٹر کے برابر پیسے لے گا، انہوں نے کہا ہاں بھئی مجھے یاد ہے۔ میں نے کہا، غلط کہا تھا آج میں نے اداکار سے زیادہ

پیسے لئے۔"(۳۱)

میرے خیال میں یہ بہت کم لوگوں کو معلوم ہے کہ **Angry young man** کا کردار سلیم خاں کا خود کا کردار ہے اور اس کو سماجی طور پر متعلقہ بنانے کے لئے ضروری ردوبدل کئے گئے اس کردار کی خوبی یہ ہے کہ یہ اپنے حق کی لڑائی لڑتا ہے۔ٹھیک اسی طرح سلیم خاں بھی جگہ بہ جگہ اپنے حقوق کی لڑائی لڑتے ہیں۔ایسی ہی ایک حق کی لڑائی تھی کہ سلیم جاوید کی جوڑی میں کس کا نام پہلے آئے۔اس جوڑی میں سلیم خاں کا نام پہلے آتا ہے۔یہ نام پہلے کیوں آتا ہے اس کو دلیل سے سمجھاتے ہوئے میرے ساتھ ہوئی بات چیت میں سلیم خاں کہتے ہیں۔

> "اس کی وجہ یہ ہے کہ رائٹنگ پہلے میں نے شروع کی، دوسرے یہ ہے کہ میں ان سے **senior** ہوں دس سال، **seniority** میں بھی پہلا نام دلیپ کمار صاحب کا آتا ہے۔عمر کے حساب سے بھی پہلے آتا ہے۔**seniority** کے حساب سے آتا ہے، وہ تو ایک روایت ہے۔ میرے بیٹے کا نام میرے سے پہلے تھوڑے نہ آئے گا۔ایک روایت ہے **Senior** آدمی کا نام پہلے آتا ہے۔"(۳۲)

سلیم خاں ایک دوسرے انٹرویوں میں کہ سلیم جاوید کی جوڑی میں ان کا نام پہلے کیوں آتا ہے دلیل دیتے ہوئے کہتے ہیں۔

> "**Serial** لسٹ میں نام میرا پہلے آتا ہے۔اس کی وجہ انہوں نے میرے ساتھ آکر کام شروع کیا تھا میں ان کے پاس نہیں گیا تھا۔"(۳۳)

کل ملا کر یہ کہا جاسکتا ہے کہ سلیم خاں اور جاوید اختر دونوں فلمی دنیا میں اپنے اپنے خواب کو پورا کرنے کے لئے آئے اور اتفاق سے ایک فلم کے دوران دونوں کی ملاقات ہوگئی۔دونوں ملتے رہے اور دونوں نے یہ طے کیا کہ انھیں مل کر اسکرپٹ لکھنی چاہیے اور ان دونوں نے کل ملا کر ۲۱ سے زیادہ فلموں کی اسکرپٹ لکھی۔ایسا کہا جاسکتا ہے کہ ۱۹۷۱ء سے ۱۹۸۲ء کے درمیان جن فلموں میں شہرت ومقبولیت اور کمرشیلی سب سے زیادہ ہٹ فلمیں دیں ان رائٹر جوڑی کا نام سلیم۔جاوید ہے۔انہوں نے ہی سب سے پہلے **Strongly** رائٹر کو فلمی دنیا میں اس کا حق دلایا۔نہیں تو اس سے پہلے تک رائٹر کو صرف منشی ہی سمجھا جاتا تھا۔اس کے علاوہ ہندوستانی سینما کو مغربی اسکرین پلے کے اصول وضوابط سے متعارف کرانے والوں کا نام بھی سلیم جاوید ہی ہے۔

فلمی دنیا کو **Angry young man** جس میں ایک کردار اپنے **system** سے خفا ہوتا ہے اور جس کی بدولت امیتابھ بچن شہرہ آفاق اداکار بنے وہ بھی سلیم۔جاوید کی ہی دین ہے۔

سلیم۔جاوید کی فلمیں:

☆ انداز(۱۹۷۱)

ہدایت کار۔رمیش سپی

کہانی۔اسکرین پلے۔سچن بھومک۔سلیم۔جاوید

مکالمہ۔گلزار

☆ ہاتھی میرے ساتھی(۱۹۷۱)

پروڈیوسر۔چنپا دیور

ہدایت کار۔ایم۔تھرموگم

کہانی۔چنپا دیور

اسکرین پلے۔سلیم۔جاوید

مکالمہ۔اندرراج آنند

☆سیتااور گیتا(۱۹۷۲)

پروڈیوسر۔جی. پی.پپی

ہدایت کار۔رمیش پپی

کہانی۔ستیش بھٹناگر

اسکرین پلے۔پپی فلم کہانی شعبہ اور سلیم۔جاوید

مکالمہ۔سلیم۔جاوید

☆ یادوں کی بارات(۱۹۷۳)

پروڈیوسر۔ہدایت کار۔ناصرحسین

کہانی۔اسکرین پلے۔سلیم۔جاوید

مکالمہ۔ناصرحسین

☆زنجیر(۱۹۷۳)

پروڈیوسر۔ہدایت کار۔پرکاش مہرا

کہانی۔اسکرین پلے۔مکالمہ۔سلیم۔جاوید

☆ہاتھ کی صفائی۔(۱۹۷۴)

پروڈیوسر۔آئی۔اے۔نڈیپاڑ والا

ہدایت کار۔پرکاش مہرا

رائٹر۔سلیم۔جاوید

☆مجبور۔(۱۹۷۴)

پروڈیوسر۔پریم جی

ہدایت کار۔روی ٹنڈن

کہانی۔اسکرین پلے۔مکالمہ۔سلیم۔جاوید

☆آخری داؤ(۱۹۷۵)

پروڈیوسر۔ایم۔ایم۔ملہوترا

ہدایت کار۔اے۔سلام

رائٹر۔سلیم۔جاوید

☆دیوار۔(۱۹۷۵)

پروڈیوسر۔گلشن رائے

ہدایت کار۔یش چوپڑا

کہانی۔اسکرین پلے۔مکالمہ۔سلیم۔جاوید

☆ شعلے۔(۱۹۷۵)

پروڈیوسر۔جی پی سپی

ہدایت کار۔رمیش سپی

رائٹر۔سلیم۔جاوید

☆ چاچا بھتیجہ۔(۱۹۷۷)

پروڈیوسر۔بلد یولیشکرنا،ایم.ایم بلہوترا

ہدایت کار:منموہن دسائی

کہانی۔پریاگ راج

اسکرین پلے۔مکالمہ۔سلیم۔جاوید

☆ ایمان۔دھرم(۱۹۷۷)

پروڈیوسر۔پریم جی

ہدایت کار۔دیش مکھرجی

کہانی۔اسکرین پلے۔مکالمہ۔سلیم۔جاوید

☆ ڈون(۱۹۷۸)

پروڈیوسر۔نری من ایرانی

ہدایت کار۔چندر باروٹ

کہانی۔اسکرین پلے۔مکالمہ۔سلیم۔جاوید

☆ ترشول(۱۹۷۸)

پروڈیوسر۔گلشن رائے

ہدایت کار۔یش چوپڑا

کہانی۔اسکرین پلے۔مکالمہ۔سلیم۔جاوید

☆کالا پتھر(۱۹۷۹)

پروڈیوسر۔ہدایت کار۔یش چوپڑا

کہانی:اسکرین پلے،مکالمہ،سلیم۔جاوید

☆دوستانہ(۱۹۸۰)

پروڈیوسر۔یش چوپڑا

ہدایت کار۔راج کھوسلا

رائٹر۔سلیم۔جاوید

☆ شان(۱۹۸۰)

پروڈیوسر۔جی.پی.سپی

ہدایت کار۔رمیش سپی

کہانی۔اسکرین پلے۔مکالمہ۔سلیم۔جاوید

☆کرانتی۔(۱۹۸۱)

پروڈیوسر۔ہدایت کار۔منوج کمار

کہانی۔اسکرین پلے۔سلیم۔جاوید

مکالمہ۔منوج کمار

☆شکتی(۱۹۸۲)

پروڈیوسر۔شہر ریاض

ہدایت کار۔رمیش سپی

رائٹر۔سلیم۔جاوید

☆زمانہ(۱۹۸۵)

پروڈیوسر۔جگدیش شرما

ہدایت کار۔رمیش تلوار

رائٹر۔سلیم۔جاوید

☆مسٹرانڈیا(۱۹۸۷)

پروڈیوسر۔بونی کپور

ہدایت کار۔سیکھر کپور

رائٹر۔سلیم۔جاوید

اس کے علاوہ سلیم۔جاوید نے ایک Kannada زبان میں 'پریما دا کانیکے'۔Telugu زبان میں منوشولو چسپنا ڈنگلو، یوگا ندھر (Telngu remake of don)،یعنی ہندوستانی کے علاوہ مختلف انڈین زبان میں تین فلمیں تخلیق کیں۔

(د) سلیم۔جاوید کا الگاؤ

۱۹۸۲ء میں فلم 'شکتی' آئی جس کو اچھی کہانی اور اسکرین پلے کا فلم فیئر انعام ملا تھا اس فلم کے بعد سلیم۔جاوید، الگ ہو گئے اور پھر سے سلیم، سلیم خاں ہو گئے اور جاوید، جاوید اختر۔الگ ہونے سے پہلے ان دونوں نے دو اسکرپٹ اور لکھ رکھی تھی جو کچھ ردوبدل کے ساتھ (اس میں ردوبدل بھی سلیم خاں اور جاوید اختر نے مل کر کیا تھا) ۱۹۸۸ء میں ہدایت کار رمیش تلوارؔ نے 'زمانہ' کے نام سے بنایا تھا۔یہ فلم اتنی کامیاب نہیں ہو سکی، فلم 'شان' کے بعد سلیم جاوید کی یہ دوسری فلاپ فلم تھی۔اس کے بعد ۱۹۸۷ میں ہدایت کار شیکھر کپورؔ کے لئے سلیم جاوید یکجا ہوئے اور 'مسٹر انڈیا' کی اسکرپٹ میں کچھ ردوبدل کے ساتھ یہ منظر عام پر آئی جسے لوگوں نے بہت سراہا تھا۔

سلیم۔جاوید کی جوڑی اپنے آپ میں ہٹ فلموں کی جوڑی کا خزانہ تھی جس سے ہندوستانی سینما میں نئے دور کا آغاز ہوا تھا۔اس جوڑی کے ٹوٹنے سے ہندوستانی سینما کو بہت بھاری نقصان اٹھانا پڑا تھا۔ہندوستانی سینما کی تاریخ میں یہ بڑا تاریک دن تھا جسے کبھی بھلایا نہیں جا سکتا۔

سلیم۔جاوید کی جوڑی کے بارے میں مختلف نظریات ہیں کوئی کہتا ہے کہ یہ میں ایرانی کی وجہ سے ٹوٹی تو کوئی کہتا ہے کہ ego کی وجہ سے، خود جاوید اختر اسکرین پلے لکھنا بند کرنے کی وجہ بتاتے ہوئے کہتے ہیں۔

> ''میں آپ کو ٹھیک ٹھیک لمحہ یا تاریخ یاد ن تو نہیں بتا سکتا لیکن بات یہ تھی کہ میں مشینی ہوتا جا رہا تھا۔پروڈیوسر مجھے پیسے دے رہے تھے اس لئے مجھے لکھنا ہی پڑتا تھا۔لیکن نہ کوئی مزہ آتا تھا۔نہ لگتا تھا کہ ہم نے کچھ حاصل کیا یا کچھ نیا کیا۔کچھ ایسا بھی نہیں لگتا تھا۔چنانچہ میں نے یہی طے کیا کہ ذرا آرام کرنا چاہیے۔جب مجھے پھر سے اسکرپٹ لکھنے میں مزہ آنے لگے گا تو میں دوبارہ اسکرپٹ لکھنے لگوں گا۔''(۳۴)

دوسری طرف سلیم خاں اپنی جوڑی کے ٹوٹنے کی وجہ بتاتے ہوئے ایک انٹرویو میں کہتے ہیں:

> ''دیکھئے ہر ڈبے پر expiry date لکھی ہوتی ہے۔تو شاید اس کی بھی expairy date تھی۔اگر آپ یقین مانئے گا کہ انہوں نے مجھ سے کہا تھا کہ وہ مجھ سے الگ ہونا چاہتے ہیں۔
>
> ـ۔۔۔پر مجھے اس کی جو وجہ سمجھ میں آتی ہے وہ میں بتا دیتا ہوں۔ایک دن ہم لوگ بیٹھے ہوئے تھے شام کے وقت کام کر رہے تھے تو انہوں نے مجھ سے کہا کہ میں الگ ہونا چاہتا ہوں۔میں نے واقعی یہ سمجھا کہ میں نے سنا نہیں، انہوں نے کہا کہ میں الگ کام کرنا چاہتا ہوں۔میں نے کہا کہ آپ نے یہ پانچ منٹ پہلے تو سوچا نہیں ہے، کہنے لگے ایک عرصے سے سوچ رہا تھا۔میں اپنی گاڑی تک گیا جو باہر کھڑی ہوا کرتی تھی۔میں ان کے گھر سے چلا آیا۔اپنے گھر آ کر بنایا۔دھویا، شراب پی، کسی کو کچھ نہیں بتایا۔میں اپنے گھر میں بیٹھا ہوا ہی تھا کہ اسی دن شام کو ہیلن کا فون آیا کہ میری ماں بہت بیمار ہے اور آپ وہاں چلے جاؤ، وہ دادر میں رہتی تھیں۔جب میں اسپتال گیا

تو وہ پہلے سے مری ہوئیں تھیں۔

۔۔۔بہر حال دن بھر ایسے ہی نکل گیا۔ میں نے کسی سے ان کا ذکر نہیں کیا۔اس کے بعد مجھے فون آنے شروع ہونے لگے کہ آپ الگ ہوگئے ہیں؟ آپ الگ ہوگئے ہیں؟ تو پہلے میں نے ان سے پوچھا کہ آپ نے اس کا **Announcement** کر دیا ہے۔تو انہوں نے کہا کچھ دوستوں سے اس کا ذکر کر دیا ہے۔۔۔اس کے بعد جو'اسکرین' رسالہ آیا اس کے ایک یا دو ہفتے بعد اس میں **Announcement** بھی آ گیا تھا۔کوئی رسالہ 'دنیا' تھی یا کوئی اور تھی اب تو مجھے اس کا نام بھی یاد نہیں، تو مجھے اس کی وجہ یہ لگتی ہے کہ ان کو گانے لکھنے تھے۔انہوں نے مجھے **offer** بھی کیا، کہا کہ گانوں میں ہم دونوں کا نام جائے گا، تو میں نے کہا کہ یہاں اس کمرے میں ہم بیٹھ کر جو کام کرتے ہیں تو وہ مجھے معلوم ہے کہ میرا کیا **contribution** ہے اور آپ کو بھی معلوم ہے کہ آپ کا کیا **contibution** ہے۔۔۔کچھ بھی سمجھے، نام بھی آتا ہے اور برابری کے پیسے بھی لیتا ہوں۔**serial** لسٹ میں نام میرا پہلے آتا ہے انہوں نے میرے ساتھ آ کر کام شروع کیا تھا، میں ان کے پاس نہیں گیا تھا۔تو میں نے کہا کہ یہ گانا لکھنے کا مجھے کام نہیں آتا ہے۔آپ جائیں گے موسیقار کے پاس، وہاں جا کر میں بیٹھا رہوں، کچھ **contribute** نہیں کروں گا۔ یا میں وہاں جاؤں ہی نہیں تو میرے اس کام پر بھی اس کا اثر پڑے گا۔

تو میں نے کہا نہیں۔۔۔۔میں اس کے لیے تیار نہیں ہوں۔آپ کو کرنا ہو تو کیجئے۔تو کہنے لگے کہ اکیلے تو میں بھی نہیں کروں گا۔۔۔کسی اور کا نام دے دیتا ہوں میں نے کہا آپ کو جو اچھا لگتا ہے کیجئے مگر میرا نام آپ کے کام میں جو آپ کرنا چاہتے ہیں، اس میں میرا نام ساتھ میں نہیں جائے گا۔اب اتنے سال ہوگئے الگ کام کر رہے ہیں میں الگ کام کر رہا ہوں کبھی میں کہتا نہیں تھا کہ میں نے نہیں کیا ہے۔

۔۔۔۔یہ زنجیر کی کریڈیٹ سلیم۔ جاوید کو ملتی ہے **Angray young man** یہ جاوید اس وقت میرے **partner** بھی نہیں تھے جب میں نے زنجیر کی اسکرپٹ بیچی ہے۔"(۳۵)

جوڑی الگ ہونے کے بعد سلیم خان نے ۱۹۸۲ء سے لے کر ۱۹۹۶ء کے درمیان دس فلمیں لکھیں۔وہ فلمیں تھیں نام، قبصہ، طوفان، جرم، اکیلا، پتھر کے پھول مست قلندر، آ گلے لگ جا، مجھدھار، اور دل تیرا دیوانہ اس میں سے پانچ فلمیں طوفان، اکیلا، مجھدھار، اگلے تک جا، اور دل تیرا دیوانہ پوری طرح سے فلاپ ثابت ہوئی۔

جہاں ایک طرف اس جوڑی کے الگ ہونے سے سلیم خاں کا بہت نقصان ہوا وہیں جاوید اختر اس سے بھی بچ نہیں پائے ہاں گیت لکھنے کی وجہ سے جاوید اختر کو کچھ آسرا ضرور ملا۔الگ ہونے کے بعد جاوید اختر نے بھی گیت کے علاوہ کئی فلموں کی اسکرپٹ بھی لکھی۔جن فلموں کی اسکرپٹ لکھی وہ فلمیں ہیں بیتاب، دنیا، مشال، میری جنگ، ساگر، ڈکیت، جوشیلا، میں آزاد ہوں، روپ کی رانی چوروں کا راجا، پریم، کبھی نہ کبھی، اس طرح الگ ہونے کے بعد جاوید اختر نے تقریباً ۱۲ فلمیں لکھیں لیکن ان تمام فلموں میں وہ جادو نہیں تھا جو سلیم۔جاوید کی جوڑی میں ہوا

کرتا تھا۔اس کے علاوہ جاوید اختر نے نغمہ نگاری کی دنیا میں اچھا مقام ضرور حاصل کیا ہے اور تقریباً ۱۰۰ فلموں میں نغمہ نگار رہے ہیں اور بہت سارا ایوارڈ حاصل کیا ہے۔

سلیم خاں جب اندور سے ممبئی آئے اداکار بننے کے لئے تو اس دوران اپنے پڑوس میں رہنے والی مہاراشٹین ہندو سوشیلا چرخ سے ان کو محبت ہوگئی اور بہت ساری مخالفت کے باوجود سوشیلا اور سلیم خاں کی شادی ۱۹۶۷ میں ہوئی۔اس شادی سے سلیم خاں کو چار بچے ہیں سلمان خان، ارباز خان، سہیل خان، اور الویرا خان۔تینوں بھائی فلموں سے جڑے ہوئے ہیں سلمان اپنی پہلی فلم 'میں نے پیار کیا' سے شاہ رخ خاں کے ساتھ ہندوستان کے بڑے اداکاروں میں شمار کئے جاتے ہیں۔سلمان کو چھوڑ کر سبھی کی شادی ہو چکی ہے۔اس کے بعد ۱۹۸۱ء میں سلیم خان نے دوسری شادی ہندوستانی سینما کی مشہور ڈانسر ہیلن سے کی۔ان دونوں نے ایک بچی ارپیتا خاں کو گود لے رکھا ہے۔

جاوید اختر کی پہلی شادی ہنی ایرانی سے ہے وہ ہندوستانی سینما میں بحیثیت اداکارہ، ڈائرکٹر اور اسکرپٹ نگار جانی جاتی ہیں۔ان دونوں کی شادی سے دو بچے فرحان اور ضویا اختر پیدا ہوئے یہ دونوں بھی فلم انڈسٹری میں بحیثیت ہدایت کار، اسکرپٹ نگار اور فرحان اختر تو اداکار، گلوکار، بھی اپنا ایک علیحدہ مقام رکھتے ہیں۔

اب ان دنوں (سلیم۔جاوید) کا رول اپنے خاندان کو آگے بڑھانے کے لئے پوری طرح سے کوشش کر رہا ہے۔جہاں سلیم خان نے ارباز اور سہیل کو پروڈیوسر اور ہدایت کار کی طرف مائل کیا وہیں سلمان خان اچھے اداکار تو ہیں ہی۔ان تینوں کے پروڈکشن میں سلیم خان کبھی consultant script writer تو کبھی پروڈکشن اور کبھی distribution کی ذمہ داری سنبھال کر اپنے تجربات سے ان کو فائدہ پہنچا رہے ہیں۔

وہیں دوسری طرف اپنے دونوں بچوں فرحان اور ضویا اختر کی فلمیں 'دل چاہتا ہے' لکھیہ زندگی نہ ملے گی دوبارہ میں پرڈیوسر ہونے کے علاوہ اسکرپٹ اور نغمہ نگار بھی رہ کر ان کو پورا suport دے رہے ہیں۔ساتھ میں ان کا نغمہ نگاری کا بھی پیشہ ہے۔اس کے علاوہ جاوید اختر کی شاعری کی دو کتابیں بھی شائع ہو چکی ہیں۔جس سے ادبی حلقے میں ان کی ایک الگ شناخت بنی ہے۔اس کے علاوہ راجیہ سبھا کے ممبر ہیں اور ستر کے دہائی میں جس طرح سلیم خاں کے ساتھ مل کر انہوں نے اسکرپٹ رائٹر کے حق کے لئے لڑی تھی راجیہ سبھا میں بھی اسکرپٹ رائٹر کی حق کی بات کو اٹھا کر اسکرپٹ نگاروں کو بھی معیار دینے کی کامیاب کوشش کی ہے۔جس سے فلم حلقے خاص طور پر سے اسکرپٹ رائٹنگ شعبہ میں نام و عزت میں اور اضافہ ہوا۔

سلیم۔جاوید کی زندگی اب بھی بہت ہی خوش گوار طور سے گزر رہی ہے جہاں سلیم خاں باندرا کے galaxy apartment میں رہتے ہیں جہاں سے سمندر کا نظارہ بہت خوبصورت دکھائی دیتا ہے تو وہیں جاوید اختر بھی جہو میں ساگر سمرات میں رہتے ہیں اور وہاں سے بھی سمندر کا نظارہ بہت خوبصورت دکھائی دیتا ہے۔اور اس طرح دونوں اپنی زندگی اور اپنے مقام سے خوش ہیں۔

اس طرح یہ کہہ سکتے ہیں کہ ۱۹۸۲ء کے بعد سلیم۔جاوید ایک دوسرے سے الگ ہو کر پھر سے سلیم خاں اور جاوید اختر ہو گئے۔۱۵ سال کی Partnessting کا اختتام انانیت کی وجہ سے ہو گیا۔ان ۱۵ سالوں میں دونوں نے ہندوستانی سینما کی ہر لحاظ سے بہت حد تک خدمت کی، لیکن اس جوڑی کے ٹوٹنے سے ہندوستانی سینما کو کتنا نقصان پہنچا۔وہ میرے خیال سے ان دونوں سے اچھا کوئی نہیں جان سکتا ہے۔ہندوستانی سینما کے لئے وہ بڑا کالا دن تھا جب ہندوستانی سینما ان دونوں بڑے رائٹر کی خدمات سے محروم ہو گیا۔

☆☆☆

حواشی

۱۔محمد بدر عالم۔میں اور سلیم خاں۔ص۲۔۱
۲۔مدھو پر نیا کشور۔سلیم خاں سے بات چیت مسلم پنڈتوں کے بارے میں۔ص۳
۳۔محمد بدر عالم۔میں اور سلیم خاں۔ص۶۔۵۔۴
۴۔تہلکا ٹی۔وی۔سینما اور میں(episode-4 salim khan) ص۶۔۵
۵۔محمد بدر عالم۔میں اور سلیم خاں ص۷۔۶
۶۔مدھو پر نیا کشور۔سلیم خاں سے بات چیت مسلم پنڈتوں کے بارے میں۔ص۱۷
۷۔نصرین منی کبیر۔سینما کے بارے میں۔ص۲۶۔۲۵۔۲۴
۸۔نصرین منی کبیر۔سینما کے بارے میں۔ص۲۹
۹۔نصرین منی کبیر۔سینما کے بارے میں ص۔۳۱۔۳۰
۱۰۔نصرین منی کبیر۔سینما کے بارے میں۔ص۱۴۔۱۳
۱۱۔نصرین منی کبیر۔سینما کے بارے میں۔ص۱۹
۱۲۔نصرین منی کبیر۔سینما کے بارے میں ص۔۵۱۔۵۰
۱۳۔محمد بدر عالم۔میں اور سلیم خاں۔ص۲۲
۱۴۔نصرین منی کبیر۔سینما کے بارے میں۔ص۵۲
۱۵۔نصرین منی کبیر۔سینما کے بارے میں۔ص۱۲۔۱۱
۱۶۔مدھو پر نیا کشور۔سلیم خاں سے بات چیت مسلم پنڈتوں کے بارے میں۔ص۲۱۔۲۲
۱۷۔نصرین منی کبیر۔سینما کے بارے میں۔ص۴۶
۱۸۔نصرین منی کبیر۔سینما کے بارے میں۔ص۴۴،۴۳،۴۲
۱۹۔نصرین منی کبیر۔سینما کے بارے میں۔ص۶۱
۲۰۔نصرین منی کبیر۔سینما کے بارے میں۔ص۸۷
۲۱۔نصرین منی کبیر۔سینما کے بارے میں۔ص۶۹۔۶۸
۲۲۔نصرین منی کبیر۔سینما کے بارے میں۔ص۵۸۔۵۷
۲۳۔نصرین منی کبیر۔سینما کے بارے میں۔ص۵۳

۲۴۔نصرین منی کبیر۔سینما کے بارے میں۔ص۵۴

۲۵۔نصرین منی کبیر۔سینما کے بارے میں۔ص۶۰۔۵۹

۲۶۔نصرین منی کبیر۔سینما کے بارے میں۔ص۶۸

۲۷۔نصرین منی کبیر۔سینما کے بارے میں۔ص۷۶۔۷۵

۲۸۔نصرین منی کبیر۔سینما کے بارے میں۔ص۸۵۔۸۴

۲۹۔نصرین منی کبیر۔سینما کے بارے میں۔ص۸۷

۳۰۔محمد بدر عالم۔میں اور سلیم خاں۔ص۲۵۔۲۴۔۲۳

۳۱۔محمد بدر عالم۔میں اور سلیم خاں۔ص iii-iv

۳۲۔محمد بدر عالم۔میں اور سلیم خاں۔ص۲۲۔۲۱

۳۳۔ای۔ٹی۔سی ٹکورک۔سلیم جاوید کا الگاؤ۔ص۳

۳۴۔نصرین منی کبیر۔سینما کے بارے میں۔ص۸۷۔۸۶

۳۵۔ای۔ٹی۔سی ٹکورک۔سلیم جاوید کا الگاؤ۔ص۴-۱

باب سوم

سلیم۔جاوید کے معاصرین اسکرپٹ نگار

وجاہت مرزا چنگیزی

(1938-1986)

وجاہت مرزا کا پورا نام مرزا وجاہت حسین قصلباش (Qazalbash) چنگیزی تھا۔لیکن فلمی دنیا میں وجاہت مرزا کے نام سے مشہور ہوئے۔انہوں نے تقریباً چار دہائی تک فلموں میں بحیثیت اسکرپٹ نگار اور ہدایت کار کام کیا۔وجاہت مرزا ہندوستانی سینما میں سب سے پرانے اور مشہور اسکرپٹ نگاروں میں سے ہیں۔وہ اپنی فلم' کوہ نور'مدر انڈیا، مغل اعظم اور گنگا جمنا کے لیے جانے جاتے ہیں۔

وجاہت مرزا ۱۹۰۸ء میں سیتا پور، یوپی میں پیدا ہوئے۔وجاہت مرزا کا تعلق چنگیزی خاندان سے رہا ہے۔وجاہت مرزا کا ایک انٹرویو جس میں وہ اپنی پیدائش سے متعلق جواب دیتے ہوئے کہتے ہیں۔

> ''سیتا پور، ۲۰/اپریل دوشنبہ ۱۹۰۸ء زیادہ عرصہ لکھنؤ رہا اور تعلیم بھی وہیں پائی۔میرے پاس شجرہ موجود ہے۔میں چنگیز خاں کے سب سے چھوٹے پوتے ہلاکو خاں کی اولاد سے ہوں''(۱)

وجاہت مرزا کے فلمی زندگی کا آغاز بحیثیت معاون ہدایت کار کلکتہ سے ایک خاموش فلم سے ہوا تھا۔اس فلم کا نام 'یاد رفتگاں' تھا اور اس کے ہدایت کار دیوکی بوس تھے۔وجاہت مرزا کی پہلی ہدایت کاری والی فلم 'جوانی' تھی وجاہت مرزا کی بحیثیت مکالمہ نگار پہلی فلم 'آب حیات' تھی۔خالد عابدی کا سوال جو بحیثیت اسکرپٹ نگاران کی پہلی فلم سے تھا کا جواب دیتے ہوئے وجاہت مرزا لکھتے ہیں۔

> ''کلکتہ ایسٹ انڈیا کمپنی میں ۱۹۳۲ء میں میں نے 'آب حیات' فلم کے مکالمے لکھے تھے وہ اس قدر پسند کئے گئے کہ اس کے بعد میں مستقل مکالمہ نویس ہو گیا''(۲)

وجاہب مرزا نے ۱۹۵۷ء میں محبوب خان کے لیے 'مدر انڈیا' فلم لکھی۔ یہ فلم ہندوستان کی پہلی آسکر میں باہری زبان کی Category میں جانے والی فلم تھی۔اس فلم کی کہانی ایک کسان عورت کے ارد گرد گھومتی ہے ۔ جو اپنا وجود بچانے کے لیے اکیلے ہی جدو جہد کرتی ہے۔اس فلم میں کسان اور مہاجن، کسانوں کی مفلسی، باڑھ جیسے خطرات سے غریبوں کی جدو جہد وغیرہ کو بڑے ہی بہترین انداز میں پیش کیا ہے۔سنجیو شری واشو فلم مدر انڈیا سے متعلق لکھتے ہیں۔

> ''محبوب خاں کی یہ سب سے زیادہ مقبول سارتھک معنی کی فلم ہے جس میں مدر انڈیا سے مراد وہ بھارت ماتا جو ہماری زمین ہے اور وہ زمین جو کہ سچائی میں مدر انڈیا یعنی ہمارا وجود، سچائی و محنت، پاکی اور اخلاقیت کے بڑے معیار کے آدرش پر پناہ ہے۔اس مثالی اور ایماندار مزدور عورت کے کردار کو اس فلم میں اس زمانے کی بڑی اداکارہ نرگس نے اس سنجیدگی سے پیش کیا کہ ''مدر انڈیا'' لفظ کے ساتھ اس کی شکل کا چہرہ ہمیشہ کے لئے جڑ گیا۔یعنی تقریباً اڑتالیس سالوں بعد بھی نرگس 'مدر انڈیا' کے سانچے میں یاد آتی ہیں، تو اس فلم کی روشن خیالی کی بدولت ہی، ظاہر ہے کہ نرگس کی یادگار ادار یہ خوبی تو ہے ہی لیکن اسے سا کار کرنے میں محبوب خان کی سوچ سمجھ کا بھی بڑا تعاون

ہے۔ دراصل محبوب خاں نے اس فلم سے پہلے ۱۹۴۰ء میں ایک فلم بنائی تھی، عورت۔ عورت میں، عورت بنی تھیں اس زمانے میں اردو تھیٹر کی مشہور اداکار سردار اختر، 'عورت' میں ایک ایسی گاؤں کی عورت کے جدوجہد بھری کہانی تھی، جو کہ اپنے پریوار کو زندہ بچائے رکھنے کے لئے ہر طرح سے جدوجہد کرتی ہے۔ خاں نے عورت میں ایک ہندوستانی عورت کے جوجھاروپن کو بخوبی پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ اصل میں محبوب خاں نے اسی عورت کو ۱۹۵۷ میں 'مدر انڈیا' کی شکل میں دوبارہ پیش کیا۔" (۳)

وجاہت مرزا نے ۱۹۶۰ میں ایک اور ہندوستان کی بے حد کامیاب 'مغل اعظم' کی اسکرپٹ لکھی۔ یہ ایک مسلم تہذیب اور اس کی شہنشاہی شان کو اجاگر کرنے والی فلم تھی۔ اس فلم میں امیر لڑکے اور غریب لڑکی کی محبت کی داستان بیان کی گئی تھی۔ یہ کوئی معمولی امیری، غریبی نہیں بلکہ راجکمار اور رقاصہ کے درمیان کا پیار تھا، جس کو بہتر اختتام کے ساتھ ختم کر دیا گیا تھا، اس فلم میں ان دونوں کے محبت کے علاوہ، شاہی خاندان کے باپ بیٹے کا ٹکراؤ اور شاہی خاندان کے رسم ورواج کو بھی بڑی خوبصورتی کے ساتھ پیش کیا گیا تھا۔ 'مغل اعظم' ہندوستانی سینما کی ایک ایسی فلم ہے جس پر بات کیے بغیر، ہندوستانی سینما کی تاریخ مکمل نہیں ہوسکتی ہے۔ اس فلم سے متعلق سنجیو سریؔ واستو لکھتے ہیں۔

"کے. آصف نے دوسری فلم "مغل اعظم" کو کئی سالوں بعد ۱۹۶۰ء میں پیش کیا۔ مغل اعظم ایک بار پھر مسلم خاندان پر مبنی تھی۔ لیکن یہ کسی عام مسلم پریوار کی زمینی داستان نہیں تھی، اس میں شہنشاہ اکبر کا بڑا دربار تھا اور اس کے بیٹے راجکمار سلیم کی محبت کے جذبات تھے۔ اس فلم میں 'پھول' کی طرح گھر اور زمین کے بٹوارے کا جھگڑا نہیں تھا۔ اس میں شہنشاہ اکبر کی اونچی شان وشوکت کو اسی کے بیٹے سلیم نے challange کیا تھا۔ اور اس challenge کی بنیاد میں تھی ایک رقاصہ انارکلی، جس کی محبت میں شہزادہ سلیم دیوانہ ہوجاتا ہے۔ والد اکبر کو بیٹے کی یہ رقاصہ محبت ہرگز پسند نہیں آتی ہے۔ وہ اسے شہنشاہ کی اور اس کی شان وشوکت خطرہ سمجھتا ہے۔
انارکلی کے کردار میں مدھوبالا نے اس فلم میں بہت دلکش اور متاثر اداکاری کی ہے۔ خاص طور سے شیش محل کے اس ڈانس میں جب وہ گاتی ہے، پیار کیا تو ڈرنا کیا۔ آج بھی یہ منظر محبت کی بیبا کی کے لیے سب سے اونچی مثال ہے۔" (۴)

وجاہت مرزا نے ۱۹۶۱ء میں ایک اور فلم لکھی 'گنگا جمنا' اس کے ہدایت کار نتن بوس تھے۔ اس فلم میں گاؤں کی محبت دکھانے کے علاوہ دیہی زندگی کے مشکلات کو نہایت ہی متاثر انداز میں پیش کیا گیا تھا۔ اس فلم کی کہانی دلیپ کمار نے اور اس کو پروڈیوس بھی دلیپ کمار نے ہی کیا تھا۔ اس کے میں اداکاری دلیپ کمار اور وجنتی مالا کی تھی۔ کچھ ناقدین اس کو مدر انڈیا کے آگے کی کڑی مانتے ہیں۔ فلم گنگا جمنا کے بارے میں کچھ اہم باتیں بتاتے ہوئے دنیش کشواہا لکھتے ہیں۔

"یہ ایک ایسی تخلیق ہے جو آپ کو مزہ دیتی ہے۔ اور آپ کے اندر کائی کی پرت کی طرح جمی ہوئی الجھاؤ کو دھو۔ پوچھ کر صاف کرتی ہے۔ زندگی کی شکستوں کے بیچ فتح کی چکا چوندھ کو بے سروپاؤں دکھایا گیا ہے۔ اور شکست کے مزے کا جشن مناتی ہے۔ بھلے ہی میں نے اسے دلیپ

کمار کی وجہ سے دیکھا ہو لیکن اس کا اثر ہمارے اندر صرف ایک شخص کے اثر کی شکل میں نہیں ہے،
وہ سب کا اثر ہے۔ایک ایک منظر ایک ایک کردار اور واقعات کی ایک ایک پیروں کی آہٹ کا مکمل
اثر ہے۔''(۵)

وجاہت مرزا چنگیزی تقریباً ۴۸ سالوں تک ہندوستانی سینما سے منسلک رہے اور انہوں نے ان ۴۸ سالوں میں گنتی کی چند فلمیں کیں۔لیکن یہ وہ چند فلمیں ہیں جن کی حیثیت انگوٹھی میں اس قیمتی نگ کے مانند ہوتی ہے جس کی قیمت کوئی نہیں لگا سکتا، ہندوستانی سینما کو ایسی با کمال فلمیں دینے والے شخص وجاہت مرزا ہمیشہ ہمیشہ کے لئے ہندوستانی سینما کے صف اول کے اسکرپٹ نگار میں شمار کئے جائیں گے۔ وجاہت مرزا کی ہندوستانی سینما کو قیمتی دین ان کو کبھی فراموش نہیں ہونے دے گی۔

کمال امروہوی

(1939-1983)

کمال امروہوی کا پورا نام سید امیر حیدر کمال ہے۔کہا جاتا ہے کہ اگر کمال امروہوی ادبی محاذ چھوڑ کر نہ جاتے تو اپنی ذہانت وفراست کی بدولت اردو ادب میں ایک منفرد اور امتیازی مقام حاصل کر لیتے۔مگر فلم میں بھی اس نے اپنی پہلی کہانی لکھ کر فلمی دنیا میں ایسا کمال دکھایا کہ لوگ اس کا اصلی نام بھول گئے اور انھیں صرف کمال امروہوی ہی یاد رہ گیا۔

کمال امروہوی کی ولادت ۱۷ رجنوری ۱۹۱۸ء کو امروہہ کے ایک سادات گھرانے میں ہوئی۔ابتداء میں انہوں نے اپنے چچازاد بھائی رئیس امروہوی کے ساتھ گھر پر ہی مختلف اساتذہ سے اردو وفارسی کی تعلیم حاصل کی۔اس کے بعد انہوں نے لاہور سے ایم۔او۔ایل کی سند حاصل کی اور کہانیاں اور مضامین لکھ کر اپنی گزر بسر کرتے رہے۔پھر اس کے بعد وہ فلموں میں کہانی لکھنے کے لئے ممبئی چلے گئے۔ممبئی میں فلمیں لکھنے کا خیال کیونکر آیا کس جذبے کے تحت وہ فلمی دنیا میں آئے ایسا ہی ایک سوال جو صحافی انیس امروہوی نے کمال امروہوی سے پوچھا ہے اس کا جواب دیتے ہوئے وہ کہتے ہیں۔

''میں اپنے کسی جذبے کے تحت فلمی دنیا میں نہیں آیا۔جس کو میں یہاں بیان کے لائق سمجھوں۔یہ اتفاق تھا کہ میری ایک کہانی 'آہوں کا مندر' کسی جریدے میں شائع ہوئی تھی۔اس کہانی کو ایک فلم ڈائرکٹر نے پڑھا۔وہ ڈائرکٹر اس وقت کراچی سے لاہور جارہے تھے۔لاہور پہنچ کر انہوں نے میرے ایک دوست سے اس کہانی کا ذکر کیا۔میں اس زمانے میں اردو کے رسائل میں 'سید امیر حیدر کمال' کے نام سے کہانیاں لکھا کرتا تھا۔میرا نام کمال امروہوی نہیں تھا۔
اس فلم ڈائرکٹر نے لاہور میں میرے اس دوست سے یہ خواہش ظاہر کی کہ میں اس کہانی کو خریدنا چاہتا ہوں۔چنانچہ میرے دوست نے ان سے ملاقات کرادی اور اس ملاقات میں میری وہ کہانی خرید لی گئی۔''(۶)

ہمانشورائے کی موت کے بعد کمال امروہوی کی پہلی لکھی فلم ''آہوں کا مندر'' بن نہ سکی۔پھر اس کے بعد انہوں نے اپنی ایک فلم کہانی '

جیلر' سہراب مودی کو سنائی۔ مودی اس کہانی سے بہت متاثر ہوئے لیکن اس فلم کا مکالمہ وہ کسی اور سے لکھوانا چاہتے تھے۔ اس پر کمال صاحب نے سہراب مودی سے کہا کہ وہ بغیر معاوضہ کے ڈائیلاگ لکھ دیں گے۔ جنھیں وہ پسند آنے کی صورت میں استعمال کر سکتے ہیں۔ اور جب وہ ڈائیلاگ لکھ کر آئے تو سہراب مودی کو اتنے پسند آئے کہ انہوں نے اسے فلم میں استعمال کرنے کے لیے قبول کر لیا۔ یہاں میں کمال امروہوی کی دو اہم خصوصیت جن کا میں یہاں پر ذکر کرنا مناسب سمجھتا ہوں، ایک جب وہ کسی کو اپنی کہانی سناتے تھے تو بالکل اسی طرح کا ماحول پیدا کرنے میں کامیاب ہو جاتے تھے اور دوسرا وہ ہندوستانی تہذیب وثقافت کو بڑی اچھی طرح سے جانتے پہنچانتے تھے اور اس قابلیت کی بنا پر وہ ایک بڑے اسکرپٹ نگار بنے۔ 'جیلر' کی کہانی اس وقت لوگوں کو بہت پسند آئی تھی۔ کیونکہ اس وقت اس سے بیشتر انوکھا موضوع ایک حسین عورت اپنے بدصورت شوہر کو چھوڑ کر اپنے خوبصورت عاشق کے ساتھ بھاگ جاتی ہے اور پھر اپنی ننھی بچی کی یاد میں تڑپتی اور زار و قطار روتی ہے اور اپنے کئے پر پچھتاتی ہے۔

فلم 'جیلر' کی کامیابی کے بعد کمال امروہوی نے عدل جہانگیر کو بنیاد بنا کر ایک فلم کی اسکرپٹ 'پکار' لکھی۔ جس میں دو راجپوتوں کی دشمنی اور ان کے بیٹے اور بیٹی کے درمیان عشق کی داستان اور عدل جہانگیر کو دکھایا گیا تھا۔ ۱۹۳۹ء میں پیش گئی اس فلم میں جہانگیر کے رول میں چندر موہن اور رانا سنگرام کے کردار میں سہراب مودی کے مکالموں نے ملک بھر میں دھوم مچا دی، خصوصاً مغلیہ دربار میں جہانگیر اور رانا سنگرام سنگھ کے مکالموں نے۔

کمال امروہوی نے ۱۹۶۹ء میں ایک فلم کی اسکرپٹ لکھی۔ جس کا نام 'محل' تھا۔ یہ ہندوستان کی پہلی **psycho-Thrillar** فلم تھی۔ اس کے اہم رول میں اشوک کمار اور مدھو بالا تھی۔ اس فلم کی **direction** اور **Choreography** بے حد مقبول اور اہم مانی جاتی ہے۔ محل فلم کا **Thrillar** آج بہت سالوں بعد بھی بے حد کامیاب ہے۔ اس فلم کے نغمے بھی آج بھی بلند مقام پر ہیں۔ فلم 'محل' سے متعلق تاجدار امروہوی لکھتے ہیں:

> ''تقسیم ملک کے بعد کچھ عرصہ افراتفری میں گزرا، پھر انہوں نے اپنی کہانی محل پر پہلی بار اپنی ڈائرکشن میں فلم بنانے کا پروگرام بنایا۔ یہ فلم ۱۹۶۹ میں نمائش کے لیے پیش کی گئی۔ اس فلم کے موسیقار مرحوم کھیم چند پرکاش تھے۔ یہ فلم کئی لحاظ سے منفرد اور یادگار فلم تھی اور اسے سنگ میل کی حیثیت حاصل ہوئی۔ اس فلم میں مدھو بالا کی سحر انگیز خوبصورتی اور سنجیدہ اداکاری نے اسے صف اول کی ہیروئن بنا دیا تھا۔ اور لتا منگیشکر کے مسحور کن گانوں 'آئے آنے والا' مشکل ہے بہت مشکل ہے، اور دل نے پھر یاد کیا۔ نے انھیں پلے بیک سنگر کی حیثیت سے صحیح معنوں میں ایک الگ پہچان عطا کی۔''(۷)

۱۹۷۱ء میں کمال امروہوی کا خواب 'پاکیزہ' کی شکل میں منظر عام پر آیا۔ جس میں مینا کماری، راجکمار اور اشوک کمار نے اداکاری کے جوہر دکھائے تھے۔ اپنی کامیاب پیش کش کی وجہ سے پاکیزہ فلم ۱۹۷۱ء کے بعد ناظرین کے لئے ایک بہترین فلم مانی جاتی رہی ہے۔ فلم 'پاکیزہ' کی خصوصیات کی طرف اشارہ کرتے ہوئے سنجیو شری واسطو لکھتے ہیں۔

> ''وجے بھٹ کی بیجو باورا'' سے لے کر پاکیزہ تک مینا کماری نے تقریباً ۹۰ فلموں میں اداکاری کی ہے۔ یہ خوبصورت اور اثر انداز اداکارہ، شاعرہ بھی تھیں۔ انہوں نے اپنی عمر سے پندرہ سال

زیادہ کے کمال امروہوی سے شادی کی تھی۔صاحب، بیوی اور غلام، دل ایک مندر، دشمن، کاجل کے علاوہ ان کی فلم 'پاکیزہ' سب سے زیادہ یادگار مانی جاتی ہے۔ دراصل ان کے پاؤں، آج بھی مشہور ہیں، ایک طوائف کی زندگی کی تکلیفوں کو انہوں نے بخوبی ابھارا۔ یہ فلم ۱۹۵۰ء میں بننی شروع ہوئی تھی۔تب وہ کمال سے شادی شدہ تھیں، لیکن جب ۱۹۷۱ء میں فلم پیش کی گئی تب اس سے کافی پہلے ۱۹۶۴ میں ہی امروہوی سے ان کا طلاق ہوچکا تھا۔ فلم تکنیک کی بھی فنکارانہ باریکیوں کے حساب سے یہ فلم بہت اچھی مانی گئی۔ غلام محمد اور نوشاد کا موسیقی، کمال امروہوی، مجروح سلطان پوری اور کیفی اعظمی کے لکھے نغموں کے علاوہ لتا منگیشکر کی کشش بھری آواز بھی آج بھی سننے والے کو بہت رسیلی لگتی ہے۔ اصل میں کمال امروہوی ہندوستانی تہذیب کے کمال کے مصور تھے۔''(۸)

کمال امروہوی نے مجنوں، ساتواں آسمان وغیرہ کئی فلمیں بنانے کا وقتاً فوقتاً اعلان کیا تھا جو کسی سبب نہ بن پائے۔اس طرح انہوں نے آخری مغل بنانے کا اعلان کیا تھا حالانکہ رضیہ سلطان کی ناکامی سے وہ دل برداشتہ ہوچکے تھے اور اس پر آئی غیر معمولی لاگت نے انھیں مالی طور پر توڑ دیا تھا مگر عمر رسیدگی، بیماری اور بعض دیگر وجوہ سے وہ اپنے اس منصوبے کو عملی جامہ نہ پہنا سکے اور ۵رفروی ۱۹۹۳ کو ان کی وفات کے ساتھ ہی ان کے آخری مغل کے خواب نے بھی دم توڑ دیا۔

خواجہ احمد عباس

(1941-1991)

خواجہ احمد عباس کی پیدائش: ۷رجون ۱۹۱۴ میں پانی پت، ہریانہ میں ہوئی۔ وہ اردو کے مشہور شاعر اور جدید تنقید نگار خواجہ الطاف حسین حالی کے نواسے تھے۔ ان کا شجرہ نسب مشہور صحابی حضرت ایوب انصاری سے ملتا ہے۔ ان کی والدہ مسرور خاتون ایک نیک اور دیندار خاتون تھیں۔خواجہ صاحب نے ابتدائی تعلیم حالی مسلم اسکول پانی پت میں حاصل کی جہاں انہوں نے اردو، فارسی، عربی اور انگریزی پڑھی۔اس کے بعد وہ علی گڑھ چلے آئے اور مسلم یونی ورسٹی سے بی.اے.اور ایل.ایل.بی. کی ڈگری لی۔ ان کے خاندانی پس منظر، دینی ماحول، جس میں انہوں نے پرورش پائی اور بعد میں جدید علوم سے ان کی آشنائی نے ان کے افکار، نظریات اور شخصیت کی تشکیل میں اہم کردار ادا کیا۔ لہٰذا وہ تاعمر ایک سیکولر ذہن، جفاکش، بااصول اور پرہیزگار انسان بنے رہے۔

خواجہ احمد عباس کے ذہن اور دردمند دل پر ملک کو قوم کی اس بدحالی کا گہرا اثر پڑا اور انہوں نے اسے دور کرنے کے لئے قلم کا سہارا لیا۔اس طرح وہ عوام کے ادیب بن گئے۔ انہوں نے تقریباً ۲۰۰ سے بھی زائد افسانے اور ۸ عظیم ناولوں کی تخلیق کی۔ اپنی زیادہ تر کہانیوں میں انہوں نے پلاٹ روزمرہ زندگی کے واقعات اور اخبار کی سرخیوں سے اخذ کئے۔ لہٰذا بنگال کی قحط وفرقہ وارانہ فسادات، آزادی کے بعد دیہی ترقیاتی منصوبے، غربت ومعاشی عدم مساوات، بے روزگاری وغیرہ ان کے افسانوں کے چند اہم موضوعات ہیں۔ ایک لڑکی، ٹیلی ساڑی،

پاؤں میں پھول، میں کون ہوں، پیرس کی ایک شام، گیہوں اور گلاب، نئی دھرتی نئے انسان وغیرہ ان کی مشہور کہانیاں ہیں۔ان کے افسانوں کی طرح ناولوں میں بھی انہوں نے انسانی اقدار، سماجی انصاف، قومی یکجہتی وغیرہ موضوعات کو کامیابی سے برتا ہے چار دل چار راہیں، سات ہندوستانی، میرا نام جوکر، دو بوند پانی اور انقلاب ان کے اہم ناول ہیں۔

جب ادب میں ترقی پسند تحریک کا آغاز ہوا اور وہ اس سے بہت متاثر ہوئے۔ جلد ہی وہ اس تحریک کے ایک سرگرم رکن بن گئے حتیٰ کہ جب اپٹا کا قیام عمل میں آیا تو خواجہ صاحب کو اس کا پہلا جنرل سکریٹری بنایا گیا۔انہوں نے اپٹا سے وابستگی کے دوران کامیاب ڈرامے لکھے۔ بنگال قحط پر'دھرتی لال' کے کسانوں کے مسائل پر'دو بیگھہ زمین' اور گاندھی کے قتل پر'' گاندھی اور غنڈہ'' ایسے ڈرامے ہیں، جنہوں نے ہندوستانی عوام کے ذہنوں کو جھنجھوڑ کر رکھ دیا۔

خواجہ احمد عباس نے ادب کے لئے افسانوں، ناولوں اور ڈراموں کے علاوہ سوانح حیات بھی لکھے۔'لال گلاب کی واپسی' اندرا گاندھی کی سوانح حیات ہے جبکہ'میں کوئی جزیرہ نہیں' ان کی خودنوشت سوانح ہے۔

فلموں کے میدان میں بھی ان کے کارنامے کافی اہم ہیں۔'بامبے کرائیکل' میں فلموں پر تبصرہ لکھنے کے دوران وہ فلموں کے قریب آئے اور فلم سازی کے رموز سے واقف ہوئے۔شروعات میں انہوں نے صرف فلموں کی اسکرپٹ لکھی۔مگر بعد میں باقاعدہ طور پر فلموں کی ہدایت دینے لگے۔ بحیثیت ہدایت کار ان کی پہلی فلم'دھرتی کے لال' ہے آگے چل کر انہوں نے'نیا سنسار' نام سے ایک بینر بنائی جس کے تلے بینر انہوں نے بہت ساری فلموں کو ہدایت دی۔ بحیثیت ہدایت کار خواجہ احمد عباس کی فلمیں، دھرتی کے لال، پردیسی، شہر اور سپنا، دو بوند پانی، نکسلائٹ وغیرہ اہم فلمیں ہیں۔

> ''عباس کے تین میدان تھے ادب، صحافت اور فلم، تھیٹر۔ان کے افسانوں کا پہلا مجموعہ'ایک لڑکی' تھا اس کے بعد۔ زعفران کے پھول، میں کون ہوں، دیا جلے ساری رات، گیہوں اور گلاب، نیلی ساری وغیرہ کئی مجموعے شائع ہو کر مقبول ہوئے۔ ناولوں میں چار دل چار راہیں، انقلاب، دو بوند پانی، ممبئی رات کی باہوں میں قابل ذکر ہے۔اس کے علاوہ خواجہ احمد عباس نے کئی ڈرامے اور سفرنامے بھی لکھے۔
>
> خواجہ احمد عباس نے ہندوستانی فلموں کو سماجی مسائل کی معنویت اور انسان دوستی کے تصورات سے آشنا کیا۔ان کی بیشتر فلمیں ایک پیغام رکھتی ہیں۔ حقیقت پسندی کا یہ ایسا رجحان تھا جس نے ممبئی میں دوسرے فلم بنانے والوں کو متاثر کیا۔ اگرچہ خود اپنی کمپنی'نیا سنسار' کے بینر پر انہوں نے اپنی ہدایت میں جو فلمیں بنائیں مثلاً دھرتی کے لال، نیا سنسار، جاگتے رہو، وغیرہ وہ اپنے نئے انداز اور نئی حقیقت پسندی کے لئے پسند تو کی گئیں لیکن مالی اعتبار سے نفع بخش ثابت نہ ہوئیں۔اس کے مقابلے میں شری چار سوبیس، آوارہ، میرا نام جوکر، بابی اور دوسری فلموں نے پروڈیوسر کو کروڑوں کا نفع دیا اور ان کی فلموں نے بین الاقوامی شہرت حاصل کی۔''(۹)

خواجہ احمد عباس نے بطور اسکرپٹ نگار اپنی پہلی فلم'نیا سنسار' ۱۹۴۱ء میں لکھی تھی۔اس فلم کے ہدایت کار این آر آچاریہ تھے۔اس فلم میں عباس نے ایک صحافی اور اس کی محبوبہ اور اس صحافی کے مالک کے درمیان کی جدوجہد دکھائی ہے۔ واضح رہے کہ'نیا سنسار' سے پہلے عباس کی

سترہ فلمی کہانیاں مسترد ہو چکی تھیں۔ نیا سنسار سے متعلق ایک پیراگراف ملاحظہ فرمائیں۔

> ''بامبے ٹاکیز کے تحت این.آر.آچاریہ کے ہدایت میں بنی 'نیا سنسار' بنیادی طور پر خواجہ احمد عباس کی کہانی پر مبنی تھی۔ یہی وجہ ہے کہ یہ فلم بامبے ٹاکیز کی فلموں سے بالکل الگ کھڑی دکھائی پڑتی ہے۔ اس میں ایک Ideal صحافی پورن اور اس کی محبت آشا کے سماجی جدوجہد کی کہانی کہی گئی ہے۔ جس میں وہ قلم کی طاقت سے پرانی سوچ کا مقابلہ کرتے ہیں۔
>
> پورن جس 'سنسار' نام کے اخبار میں کام کرتا ہے اس کو تیز مالک پریم چند کے ذریعے غلط اشخاص کا ساتھ دئے جانے پر پورن وہاں سے الگ ہو کر خود اپنا 'نیا سنسار' نام کا اخبار نکالتا ہے۔ اور رجعت پسند اجزاء کو جھکنے پر مجبور کر دیتا ہے۔
>
> عباس اپنی فلموں میں سماجی نظریہ کو مقبول کرنے کی حد تک چلے جاتے تھے۔ وہ اس میں کوئی برائی بھی نہیں دیکھتے تھے۔ ان کا ماننا تھا کہ سرمایہ داری سماج اپنے خیالات کا غلط طریقے سے پرچار کر سکتا ہے تو انسانی خیالات کا پرچار کرنا ہم لوگوں کا پہلا فریضہ ہے۔
>
> ان کی نظر میں سینما Educated کرنے کا بھی ذرائع تھا۔ 'میں ہریجن کی چھوڑی' 'اخبار کا دفتر ہے یہ'۔ 'ایک نیا سنسار بسا ہے'۔ اس فلم کے مقبول نغمے تھے۔ بعد میں جب عباس صاحب نے اپنی پروڈکشن کمپنی قیام کی تو اس کا نام بھی 'نیا سنسار' ہی رکھا''۔(۱۰)

'ڈاکٹر کوٹینس کی امر کہانی' کی اسکرپٹ بھی خواجہ عباس اور وی.پی.ساٹھے نے مل کر لکھی تھی۔ اس فلم کے ہدایت کار وی شانتارام تھے۔ خواجہ احمد عباس کی بہترین فلموں میں اس کا بھی نام آتا ہے۔ اس فلم کو عباس نے ۱۹۴۶ء میں لکھا تھا۔ اس کی کہانی ایک ایسے ڈاکٹر کوٹینس کی ہے جو پیشے سے ڈاکٹر ہے اور وہ چین جاتا ہے وہ جنگ میں گھائل ہوئے لوگوں کے علاج کے لئے، اور پھر وہ وہی لوگوں کا علاج کرتے ہوئے اپنی تمام زندگی گزار دیتا ہے۔ ایک پیراگراف من موہن چڈا کا ملاحظہ فرمائیں۔

> ''۱۹۴۶ء میں شانتارام نے 'ڈاکٹر کوڈنیس کی امر کہانی' نام کی فلم بنائی۔ یہ فلم حقیقی واقعات پر مبنی تھی اور اس واقعات کو مدلل سے پیش کر پانے کا Credit شانتارام کو ہی جاتا ہے۔ ہندوستانی National congress اپنی اس ضد پر اڑی تھی کہ وہ کبھی ناجی یا فاسسٹ طاقتوں کے مدد سے ملک کو آزاد کرانے کی کوشش نہیں کرے گی۔ اس لئے دوسری جنگ عظیم میں جب جاپان نے چین پر حملہ کیا تو اس کی مدد کرنے کے لئے ہندوستانی National Congress نے پانچ ڈاکٹروں کے گروہ کو چین میں زخمیوں کی مدد کرنے کو بھیجا۔ انھیں میں سے ایک ڈاکٹر دوارکا ناتھ کوٹنیس چین میں ہی رہ گئے تھے اور وہیں رہ کر ایک چینی لڑکی سے شادی کر لی تھی۔ خواجہ احمد عباس نے اس حقیقی واقعہ پر ایک کتاب And one did not come back لکھی تھی۔ ونکدرے شانتارام اس قسم کی فلموں کے لئے Ideal ہدایت کار تھے۔''(۱۱)

۵۲-۱۹۵۱ء میں فلم 'آوارہ' آئی تھی۔ یہ فلم نہ صرف پورے ملک میں بلکہ بیرونی ممالک میں بھی بہت زیادہ چلی۔ اس فلم کی کہانی بھی

خواجہ عباس نے لکھی تھی۔ انہوں نے اس فلم کے ذریعے آزاد ہندوستان کی ضمیر کو کریدنے کی کوشش کی تھی۔ آوارہ فلم کی کہانی امیروں کے کردار اور غریبوں کے مان سمان کی کہانی تھی اس میں پیدائشی اچھائی۔ برائی کے حوالے سے بات کی گئی تھی۔ 'آوارہ' سے متعلق اپنے خیالات کا اظہار کرتے ہوئے پرہلاد اگروال لکھتے ہیں:

''اس فلم کے ساتھ راجکپور کا خواجہ عباس کے ساتھ دوستی کا آغاز ہوا۔ عباس کی اس کہانی پر پہلے محبوب خاں فلم بنانے والے تھے پر وہ بیٹے کی کردار میں دلیپ کمار کو لینا چاہتے تھے۔ عباس باپ بیٹے کے کردار میں پرتھوی راج اور راجکپور کے لینے کے حق میں تھے۔ آخر کار راجکپور نے عباس کی کہانی پر آوارہ تخلیق کی، عباس نے وی پی ساٹھے کے ساتھ مل کر اسکرین پلے تیار کی اور رادھو کرما کر کیمرہ مین کے روپ میں جڑے۔ اس کے ساتھ ہی شیلندر اور حسرت نغمہ نگار ہوئے۔ مجروح، سرسوتی کمار دیپک، رمیش شاستری، وہجاد لکھنوی، جلال ملیح آبادی جنہوں نے 'آگ' اور 'برسات' کے لئے گیت لکھے تھے وہ چلے گئے حسرت اور شلیند نے بھی برسات میں چند گیت لکھے تھے۔

'آوارہ' میں راجکپور نے محبوب کی اکیلے بیٹھے ہوئے تصویر کشی کے اسٹائل کو نیا جدید آیام دیا۔ اس کا بے حد مقبول خواب منظر ہندی سینما کی کامیابی میں شمار کیا جاتا ہے سرمایہ دار تہذیبوں کی جکڑن اور مقلد قانونی اور سماج نظام اور یہ عام آدمی کے مخالف کا میلو ڈرامہ صرف نئے آزاد ملک کی ذہنیت نے ہی یاد نہیں کیا بلکہ سویت روس، افریقہ اور عرب ملکوں نے بھی اس کا خیر مقدم کسی ملکی فلم کی طرح ہوا۔ راج نرگس تو سوویت روس میں وہاں کے اپنے اداکاروں سے زیادہ مقبول ہوئے۔ 'آوارہ' زندگی کی تلخ سچائی سے ناظرین کو اس طرح روبرو کرتی ہے کہ وہ ذہنی طور سے باغ باغ ہو کر جذبات کے ذریعے سچائی کو مضبوطی سے پکڑ پاتا ہے۔ 'آوارہ' کہتی ہے کہ یہ قطعی ضروری نہیں ہے کہ ملزم کا بیٹا ملزم ہی بنے اور عزت دار کا بیٹا عزت دار بڑا آدمی۔ یعنی کسی کا اچھا یا بڑا ہونا Genetic نہیں بلکہ حالات اور کام ہوتا ہے اس سوچ کو بڑے ہی ڈرامائی انداز میں پیش کیا گیا تھا''(۱۲)

۱۹۶۳ء میں انہوں نے ممبئی کی رہائش کی پریشانی پر ایک کڑوی سچائی پیش کرتے ہوئے ایک فلم 'شہر اور سپنا' بنائی تھی۔ اس فلم میں باہر سے آنے والے لوگوں کی جدوجہد کو دکھایا گیا تھا۔ اس کے علاوہ انہوں نے ۱۹۷۶ء میں فاصلہ، ۱۹۷۹ میں نکسلائٹ اور ۱۹۸۶ء میں 'ایک آدمی' جیسی فلمیں ہدایت دیں۔ جن کے اسکرپٹ نگار وہ خود تھے۔

فلم کے مجاہد خواجہ احمد عباس کا انتقال ۱/ جون ۱۹۸۷ کو ہوا۔ آج وہ ہمارے درمیان نہیں ہیں مگر ان کی انقلاب آفرین تحریریں ہمیشہ ان کی یاد دلاتی رہے گی اور ہر ممبران اور کشمکش کے دور میں ہماری رہنمائی کرتی رہیں گی۔ ہندوستانی سینما کی تاریخ میں ان کو متبادل سینما کے خالق کے روپ میں ہمیشہ یاد رکھے گا۔

اختر الایمان

(1948-1983)

اختر الایمان نجیب آباد، بجنور میں ۱۲؍نومبر ۱۹۱۵ء میں پیدا ہوئے۔ اختر الایمان کے بزرگ اپنے کو راجپوت کہتے تھے والد مولوی صاحب تھے۔ ان کے دادا تجارت پیسہ تھے گڑھوال میں ان کی کپڑے کی دکان تھی۔ ان کے بہت سے عزیز مزدوری کیا کرتے تھے ذاکر حسین کالج سے بی۔اے۔ اور علی گڑھ مسلم یونیورسٹی سے ایم۔اے۔ مکمل بھی نہیں کر پائے تھے کہ تلاش معاش کے لئے ممبئی کا رخ کیا۔ بنیادی طور پر اختر الایمان اردو دنیا میں شاعر اور فلمی دنیا میں اسکرپٹ نگار کی حیثیت سے جانے جاتے ہیں۔ اختر الایمان کی حالات زندگی پر تفصیل سے گفتگو کرتے ہوئے قمر رئیسؔ لکھتے ہیں:

> ''اختر الایمان مغربی یو پی کے ایک غریب گھرانے میں پیدا ہوئے۔ ان کا بچپن دیہاتوں میں گزرا۔ ان کے والد فتح محمد مسجدوں میں امامت کرتے تھے اور اکثر ایک گاؤں سے دوسرے گاؤں جاتے رہتے تھے۔ تعلیم کی ابتداء سکھ کے مدرسہ میں ہوئی۔ انہوں نے قرآن کے اٹھارہ پارے حفظ کر لیے تھے۔ اس کے بعد سکھ بستی کے ایک سرکاری مڈل اسکول میں داخل ہوئے۔ گھر میں گائیں پلی تھیں۔ اختر الایمان اسکول جاتے وقت حلوائی کے یہاں دودھ پہنچاتے تھے۔ کچھ دن بعد تعلیم سے بیزار ہو کر گاؤں کے جنگلوں اور باغوں میں مٹر گشتی کرنے لگے۔
>
> کچھ عرصہ بعد ان کے چچا محمد یامینؔ انھیں دہلی بلا کر ان کا داخلہ مولدا اسلام مدرسہ میں کرادیا۔ جہاں اردو کے ممتاز ادیب خورشید السلام بھی پڑھتے تھے۔
>
> بعد میں اختر الایمان کی تعلیم فتح پوری مسلم ہائی اسکول اور اینگلو عربی کالج دہلی میں ہوئی۔ اس زمانہ میں بائیں بازو کے نوجوانوں کی تنظیم اسٹوڈنٹ فیڈریشن کا زور تھا۔ اختر الایمان اس کے جلسوں میں بھی شرکت کرنے لگے۔ جوائنٹ سکریٹری ہوگئے۔ ٹیوشن پڑھا کر ان دنوں وہ گزر اوقات کرتے تھے۔ دہلی کالج سے بی۔اے۔ کرنے کے بعد ملازمت کی تلاش میں سرگرداں رہے۔
>
> ۱۹۴۲ء میں آل انڈیا ریڈیو میں عارضی ملازمت ملی لیکن جاری نہ رہ سکی۔ علی گڑھ مسلم یونیورسٹی میں انہوں نے ایم۔اے۔ اردو میں داخلہ لیا لیکن یہ کورس بھی مکمل نہ کر سکے۔ دہلی کالج میں ہی ان کی شعر گوئی کا آغاز ہو گیا تھا اور پہلا شعری مجموعہ 'گرداب' بھی شائع ہو گیا تھا۔'' (۱۳)

بحیثیت اسکرپٹ نگار اختر الایمان کی 'قانون' (۱۹۶۰) شروعاتی دور کی بہت ہی مشہور فلم تھی اس کے ہدایت کار بی۔آر۔ چوپڑا تھے۔ اس فلم میں کورٹ روم کو نہایت ڈرامائی انداز میں پیش کیا گیا تھا۔ جس کو ناظرین نے بہت پسند کیا تھا۔ ہندوستانی سینما میں ایسا مانا جاتا ہے کہ یہ فلم کورٹ روم کی تمام تفصیلات کو بڑے پر اثر اور نہایت خوبصورت انداز میں پیش کی جانے والی فلم تھی۔ اور یہ حقیقت واضح ہے کہ اسی فلم سے کورٹ میں استعمال ہونے والے زیادہ تر مکالمے اردو زبان میں ہو گئے جو آج تک چل رہے ہیں۔ فلم 'قانون' سے متعلق اور تفصیل سے پر ہلا د

اگرواؔل لکھتے ہیں۔

> ''بی۔آر۔فلمس کی بغیر نغموں کی فلم، جیسے کورٹ روم ڈراما کی طرح بنایا گیا تھا ملزم کی دوہری کردار کے ذریعے اس راز کو پیدا کیا گیا تھا جو آخر میں پھسپھسا ثابت ہوتا ہے لیکن اس فلم کی پیش کش اتنی چست اور کورٹ کے بحث ومباحث اتنے زبردست تھے کہ ناظرین لطف اندوز ہوا ٹھے۔ہدایت کار بی.آر. چوپڑا نے اداکاروں سے بہت اچھا کام کرانے میں کامیاب ہوئے۔اشوک کمار، راجندر کمار اور نندا اہم کردار تھے پر سب سے زبردست اداکاری پکڑے گئے ملزم کی کردار میں نانا پلسکرؔ ے کی تھی۔انھیں بہترین معاون اداکار فلم فیئر اوارڈ بھی ملا تھا۔یہ فلم بغیر نغموں کے تھی لیکن اس کا پس منظر موسیقی بہت مضبوط تھا جسے سلل چودھری نے تیار کیا تھا۔''(۱۴)

اختر الایمان نے ۱۹۶۱ء میں آچاریہ چترسینؔ کے ناول پر ایک فلم 'دھرم پتر' لکھی۔یہ فلم **communal violence** میں ایک خوش گوار ماحول کو پیش کرتی ہے۔ہندوستان اور پاکستان کی المیہ پر مبنی یہ فلم اداکاروں کے غلط انتخاب کی وجہ سے کامیاب نہیں ہوسکی تھی۔اس کے ہدایت کار یشؔ چوپڑا تھے۔اور اداکاروں میں اشوک کماؔر مالا سہنا، ششی کپور وغیرہ ہیں۔

اس کے بعد اختر الایماؔن نے ۱۹۶۳ء میں 'گمراہ' نام کی فلم لکھی۔اس کے ہدایت کار بی آر چوپڑا تھے۔اس فلم کی بنیاد عشق اور اس سے جڑے ہوئے جذبات تھے۔اس فلم میں عورت کو سماج کے ہاتھوں بہت ہی مجبور اور لاچار دکھایا گیا ہے۔اس فلم میں عورت اپنے عاشق کی جگہ اپنے بہنوئی سے شادی کرنے پر مجبور ہوجاتی ہے لیکن اسے اپنے دل میں جگہ نہیں دے پاتی ہے اور پھر سے اپنے پرانے عاشق سے چھپ چھپ کر ملنے لگتی ہے۔پھر شوہر کے ذریعے اپنی سکریٹری سے اپنی بیوی کی جاسوسی کرواتا ہے اور وہ سکریٹری پھر اسے **Black mail** کرتی ہے۔اپنے دور کے لحاظ سے یہ فلم بالکل نئے انداز کی کہانی کو بیان کررہی تھی جس کو لوگوں نے بہت پسند کیا تھا۔اس فلم کے اور بھی شعبوں پر مزید اظہار خیال کرتے ہوئے پرہلاد اگرواؔل لکھتے ہیں:

> ''اخلاقیات اور سماجی با مقصد کے مضبوط حمایتی بی.آر. چوپڑا کی اشوک کمار، سنیل دت، مالا سنہا، ششی کلا اداکاری والی یہ فلم عورت کی حدود کو پار نہ کرنے کی ہدایت دیتی ہے۔اداکارہ حالات کی وجہ سے اپنے عاشق کی جگہ اپنے بہنوئی سے شادی کرنے پر مجبور ہوتی ہے لیکن اسے دل میں جگہ نہیں دے پاتی اور پھر اپنے عاشق سے ملنے لگتی ہے۔شوہر اپنے سکریٹری کو اس کے پیچھے لگا دیتا ہے جو اسے بلیک میل کرتی ہے اسے پریشان ہوکر اداکارہ اپنے اصلیت کو پہچان پاتی ہے آج کے زمانے میں شاید یہ اخلاقیت گلے سے نہ اترے کیونکہ آج **Homosexuality** کو بھی جائز ٹھہرایا جارہا ہے۔لیکن اکثر نے اس جذبے کو قبول کیا تھا۔ساحؔر کے گیت اور روؔی کا سنگیت، 'چلو اک بار پھر سے اجنبی بن جائیں ہم دونوں' تو ساحر کی مشہور نظم ہی تھی جس کی بہت خوبصورت بندش موسیقار نے بنائی تھی۔اس کے علاوہ، ان ہواؤں میں ان فضاؤں میں تم کو میرا پیار پکارے۔' آپ آئے تو خیال دل ناشاد آیا'۔مہندر کپور کے سب سے اہم گیتوں میں ہے۔ششی کلاؔ نے اس فلم میں بہت اثر انداز اداکاری کی تھی۔انھیں اس فلم کے بہترین معاون اداکارہ کا فلم

فیئر انعام بھی ملا تھا۔''(۱۵)

۱۹۶۵ء میں اختر الایمان نے 'وقت' نام کی ایک فلم لکھی۔اس سے ان کو اچھے اسکرپٹ رائٹر کا فلم فیئر ایوارڈ بھی ملا تھا۔اس فلم کے ہدایت کار یش چوپڑا تھے۔اس فلم میں یش چوپڑا نے اپنے زمانے کے کئی بڑے اسٹار کو اداکاری کے لیے منتخب کیا تھا۔اس فلم کی کہانی ایک ایسے آدمی کی کہانی ہے جو بڑا ہی مغرور ہے۔اسے اپنے آپ سے یہ غلط فہمی ہو جاتی ہے کہ وہ انسان دنیا کا سب سے طاقت ور انسان ہے اور اس لئے اسے خدا کا درجہ دیا جانا چاہیے۔پھر جیسا کہ نام ہے فلم کا 'وقت' ایسی کروٹ لیتا ہے کہ وہ زلزلے کی وجہ سے تباہ و برباد ہو جاتا ہے اور اس کی family بھی بچھڑ جاتی ہے آخر میں پھر سے وہ اپنی فیملی سے مل جاتا ہے۔وقت فلم پر اور تفصیل سے گفتگو کرتے ہوئے پر ہلاد اگروال لکھتے ہیں۔

''یش چوپڑا کے ذریعے ہدایت دی گئی بی۔آر فلمس کی وقت صحیح معنوں میں ملٹی اسٹار فلموں کی trend settar ہے بی .آر. چوپڑا کے ideal تیور سے تھوڑا ہٹ کر کچھ زیادہ تیکھا رومانی فیلور لئے وقت کی اہمیت تشہیر کرنے والی فلم ہے۔بلراج ساہنی، سنیل دت، سادھنا، راجکمار، ششی کپور، شرمیلا ٹیگور، رحمٰن، منموہن کرشن، مدن پوری، جیون، ششی کلا، موتی لال اچلہ سچدیو، سریندر ناتھ اس کے اہم اداکار ہیں۔گیت کار ساحر اور موسیقار روی۔مکالمہ نگار اختر الایمان۔خود کو خدا سمجھ بیٹھے گھمنڈی شخص کے زلزلے میں برباد ہونے، اپنے Family سے جدا ہونے اور پھر ملنے کی اس کہانی کو یش چوپڑا نے وسیع پیمانے پر عکاسی کی تھی یہ یش چوپڑا کی وہ پہلی فلم تھی جو ان کے آگے رنگین ملوکیت سینما کا صاف اشارہ دیتی ہے۔ جہاں ہر چیز وسیع ہے۔راجکمار کا مکالمہ 'جن کے گھر شیشے کے ہوں وہ دوسروں کے گھروں پر پتھر نہیں پھینکا کرتے' آج بھی لوگ یاد کرتے ہیں۔منا دے کا 'اے میری ظہرا جبیں' جسے بلراج ساہنی نے جس رومانی گلومیت کے ساتھ پردے پر پیش کیا تھا وہ آج کے ڈانسروں کے دیوانوں کے لیے بھی ایک مثالی پیش کش ہے۔دن میں بہار کے، کون آیا کہ نگاہوں میں چمک جاگ اٹھی، وقت سے کل اور آج اور آگے بھی جانے نہ تو جیسے بہت دلکش نغمہ تھے۔''(۱٦)

اختر الایمان نے اپنی زیادہ تر فلمی خدمات چوپڑا بھائیوں یعنی بی۔آر۔چوپڑا اور یش چوپڑا کو دیں۔اختر الایمان کی فلمیں نہ صرف کمرشیلی بہت ہٹ رہی بلکہ اس میں سماجی عناصر بھی بہت نمایاں طور پر پائے جاتے ہیں۔اس کے علاوہ انہوں نے بی۔آر۔چوپڑا کے لیے قانون نام سے فلم لکھی تھی۔ ہندوستان کی یہ پہلی فلم تھی جس میں آئین کا بہت زیادہ استعمال کیا گیا تھا۔اس میں سب سے پہلے انہوں نے ہی عدالتی کارروائی کو اردو زبان کی شکل و صورت عطا کی جو آج تک نہ صرف فلموں میں بلکہ ہندوستانی کورٹ میں بھی سنائی اور دکھائی دیتی ہے جس پر ہم فخر محسوس کرتے ہیں اختر ایمان کی انھیں غیر معمولی کام کی وجہ سے وہ نہ صرف ہندوستانی سینما بلکہ اردو ادب میں بھی ہمیشہ زندہ جاوید رہیں گے۔

اندرراج آنند

(۱۹۴۸۔۱۹۸۸)

اندرراج آنند ہندوستانی سینما کے ان چنندہ اسکرپٹ نگاروں میں سے ہیں جن کی گنتی پائیہ اول کے اسکرپٹ نگاروں میں ہوتی ہے۔اداکاراور ہدایت کار ٹینو آنند اور پروڈیوسر بٹو آنند کے والد اندراج آنند کا فلمی کیریئر بطوراسکرپٹ نگار ۴۰ سالوں پر مشتمل ہے جس میں انہوں نے تقریباً ۱۲۰ فلمیں تحریر کیں۔اندرراج آنند کی تحریری زندگی کا آغاز بحیثیت ڈرامہ نگار پرتھوی تھیٹر سے ہوا تھا۔یہاں پر اندرراج آنند کو اپنی صلاحیت کو پہچاننے اوراسے نکھارنے کے اچھے مواقع فراہم ہوئے اوراس نکھری ہوئی صلاحیت کو دیکھ کر پرتھوی راج کپور نے اپنے بیٹے راج کپور کی بطور ہدایت کار پہلی فلم' آگ' (۱۹۴۸ء) لکھنے کی پیش کش کی۔لیکن فلم سے تعلق رکھنے والوں نے اسکرپٹ نگار اندرراج آنند اور ہدایت کار راج کپور سے بہت ساری امیدیں پال لیں تھیں۔مگر یہ فلم اس قدر کامیاب نہ ہوسکی۔فلم آگ میں راجکپور اور نرگس اہم رول میں تھے۔فلم آگ سے متعلق منموہن چڈا لکھتے ہیں۔

> ''۱۹۴۸ء میں راجکپور نے' آگ' فلم کو پروڈوس اور ڈائرکٹ کیا تھا۔اداکار تو وہ تھے ہی۔اس فلم میں نرگس اداکارہ کے کردار میں راجکپور کے ساتھ پہلی بار دکھائی دی تھیں۔اندرراج آنند کے ذریعے لکھے گئے کہانی پر بنی آگ آزاد ہندوستان کی امیدوں کے سارے تیور لئے ہوئے تھی۔ اس فلم میں اداکار غصے میں اپنا چہرہ جلالیتا ہے اور وہی خطرناک چہرہ اس کی پہچان بن جاتا ہے۔فلم سہاگ رات اور کردار کے خود سے بات چیت سے شروع ہوتی ہے اوراس کے بعد فلم کے آخری منظر میں ہیرو اپنے بچپن کی محبت نمی کو ہی اپنی دلہن کے روپ میں پالیتا ہے۔' آگ' ٹکٹ کھڑکی پر پوری طرح سے فلاپ رہی اوراس نے راجکپور کے مستقبل پر سوالیہ نشان لگادیا۔'' (۱۷)

۱۹۴۸ء کے بعد اندرراج آنند نے کئی بڑے ہدایت کار جن میں خواجہ احمد عباس بھی شامل ہیں کے لیے بہترین اسکرپٹ لکھی۔اس کے بعد اندرراج آنند نے ۱۹۷۱ء میں' ہاتھی میرے ساتھی' ایک بڑی ہی خوبصورت فلم لکھی۔اس فلم کی بڑی تعریف ہوئی اور بڑے انعام واکرام سے نوازا گیا اس کو اندرراج آنند کے علاوہ سلیم جاوید نے مل کر لکھا تھا۔اس فلم میں راجیش کھنا اور تنوجہ اہم کرداروں میں ہیں۔اس فلم کی کہانی انسان اور جانوروں کے درمیان کے جذبات اورایک دوسرے کے فرض ادائیگی کی فلم تھی۔ جسے اسکرپٹ لکھنے والوں نے بڑی خوبصورتی کے ساتھ پیش کیا گیا تھا۔فلم' ہاتھی مرے ساتھی' سے متعلق پر ہلاد اگروال لکھتے ہیں۔

> ''راجیش کھنا کو بچوں کے درمیان مقبول بنانے والی سب سے اہم فلم۔اس میں جانور کی وفاداری،ادمی اور جانور کے بیچ انسانی تعلقات کو بہت خوبصورتی سے دکھایا گیا ہے۔اداکارہ تنوجہ، معاون اداکار سوجیت کمار، کے این سنگھ،نغمہ نگار آنند بخشی اور موسیقار لچھمی کانت۔پیارے لال۔اس کا نغمہ آج بھی بچوں کو بہت پسند ہے ''چل چل میرے ساتھی،اومیرے ہاتھی، چل لے چل کھٹارا کھینچ کر'' (۱۸)

ہدایت کار کے۔ایس سیتھو مادھون کے لیے اسکرپٹ نگار اندرراج آنند نے انھیں کی ایک ملیالم فلم کا' جولی' کے نام سے ہندی میں

اسکرپٹ لکھی۔ یہ فلم ۱۹۷۵ء کی اچھی فلموں میں شمار کی جاتی ہے اس فلم کی کہانی بڑی ہی بولڈ تھی۔ اس میں شادی سے پہلے کے بچے کو پیدا کرنے نہ کرنے کی کشمکش اور اس کی سماج سے جدوجہد کو نہایت ہی خوبصورت انداز میں دکھایا گیا تھا۔ ایسا نہیں ہے کہ اس سے پہلے ہندوستانی سینما میں ایسی بولڈ فلمیں نہیں بنیں۔ لیکن اس فلم میں اس موضوع کو اس بہترین طریقے سے پیش کیا گیا تھا جس سے یہ ناظرین کی ہر دل عزیز فلم بن گئی تھی۔ فلم 'جولی' کے گیت نے بھی ناظرین کے درمیان اچھی خاصی شہرت پائی تھی۔ اس فلم سے متعلق پر ہلا داگر وال لکھتے ہیں۔

> ''ہدایت کار کے۔ ایس سیتھو مادھون نے اپنی ہی ملیالم فلم کو 'جولی' کے نام سے ہندی میں تمل اسٹار لکشمی کے ساتھ دوبارہ پیش کیا۔ جس نے ہندی میں ملیالم سے زیادہ کامیابی حاصل کی۔ اداکارہ لکشمی کو اس کردار کے لئے اس سال کا بہترین اداکارہ کا فلم فیئر ایوارڈ بھی ملا۔ اس کے علاوہ اداکار وکرم، نادرا، اتپل دت، جلال آغا اور اوم پرکاش اور شری دیوی نے اس میں اداکارہ کے بچپن کا کردار نبھایا۔ لکشمی کے نشہ آور اداکاری نے ناظرین کو اپنا گرویدہ بنالیا۔
> گیت کار، آنند بخشی اور ہریندر ناتھ چٹو پادھیائے جنہوں نے انگریزی گیت My hearts is beating keeps on repeating I am love with you اسے پریم ساگر نے آواز دی تھی اور پہلے گیت نے ہی انھیں بہت کامیابی دی۔ موسیقار راجیش روشن کو بہترین موسیقار اور نادرا کو بہترین معاون اداکار کا ایوارڈ بھی 'جولی' سے ملا تھا۔ 'بھول گیا سب کچھ یاد نہیں اب کچھ' اور 'دل کیا کرے جب کسی سے کسی کو پیار ہو جائے' نغمے بھی مقبول ہوئے تھے۔ فلم کو ملی بے حد کامیابی اور اداکارہ کا فلم فیئر ملنے کے باوجود لکشمی ہندی سینما میں اپنی جگہ نہیں بنا پائیں۔ ہاں نادر کو ضرور اس فلم سے فائدہ ملا اور وہ اپنی گم سم زندگی سے باہر نکل سکیں۔'' (۱۹)

۱۹۷۶ء میں اسکرپٹ نگار اندرراج آنند نے ہندوستانی سینما کو ایک نئے موضوع اچھادھاری سانپوں کی زندگی سے روشناس کرایا۔ اس موضوع کے تحت سب سے پہلے اندرراج آنند نے ہدایت کار راج کمار کوہلی کے لیے 'ناگن' نام سے ایک فلم لکھی۔ اس فلم میں شری دیوی اور رشی کپور نے عمدہ اداکاری کی تھی۔ اور لکشمی کانت پیارے لال نے ایک خاص طرح کی دھن تیار کی تھی جو سانپ کو مدہوش کرنے کی علامت بن گئی۔ اس فلم کی کہانی ایک اچھادھاری ناگن اپنے مردہ ناگ کو ایک انسان میں دیکھ لیتی ہے اور پھر اسے پانے کی تمام تر کوشش کرتی ہے اور اس سے شادی بھی کر لیتی ہے۔ یعنی ایک سانپ اور ایک انسان کی محبت اس فلم کا موضوع تھا۔ یہ فلم اپنے خاص موضوع کی وجہ سے کافی چرچا میں رہی اور اس سال کی بڑی کامیاب فلم ثابت ہوئی تھی۔

فلموں میں آنے سے پہلے اندرراج آنند کا تھیٹر سے وابستہ تھے۔ جس میں ہمیشہ سماجی مسائل کو بھی ترجیح دی جاتی ہے۔ آنند کی فلمی زندگی کا آغاز بھی ایک انقلابی لیکن فلاپ فلم سے ہوا۔ اس کے کچھ سالوں بعد بھی وہ سماجی مسائل کو فلموں کا موضوع بناتے رہے لیکن اس کے بعد آہستہ آہستہ ان کی فلموں نے سماجی مسائل کی جگہ تفریح نے لے لی اور آخر میں آکر انہوں نے 'شہنشاہ' نام کی فلم لکھی۔ یہ ان کی آخری فلم تھی جو ہر لحاظ سے بڑی کامیاب ثابت ہوئی۔ لیکن اس میں بھی وہ بات نہیں تھی جس کے لیے وہ جانے جاتے تھے۔ اس کے باوجود اندرراج آنند ہندوستانی سینما کے بڑے اسکرپٹ نگاروں میں شمار کئے جاتے ہیں۔ جنہوں نے تقریباً ۴ دہائی تک اپنی خدمات ہندوستانی سنیما کو دیں۔

ایس علی رضا

(1949-1996)

ایس علی رضا ۱۹۲۲ء میں پیدا ہوئے۔ رضا کی فلمی زندگی کا آغاز ہدایت کار محبوب خاں کی دلیپ کمار اداکاری والی 'انداز' ۱۹۴۷ء سے ہوئی۔ محبوب خاں پروڈکشن میں رہتے ہوئے علی رضا نے 'آن' (۱۹۵۳) 'امر' (۱۹۵۴) اور مدر انڈیا (۱۹۵۷) جیسی بہترین فلمیں تخلیق کیں۔ 'انداز' میں محبوب خاں نے دلیپ کمار، راجکپور اور نرگس کو لیا۔ اس فلم میں دو مردوں کے ایک عورت سے معاشقے کی کہانی ہے۔ یہ ایک نئے آزاد ملک کی مغرب سے متاثر عورت کی کہانی ہے جو عشق اور دوستی کے درمیان نہ دکھنے والی لکیر کو سمجھ نہیں پاتی ہے۔ کروڑ پتی سیٹھ کی بیٹی نیتا اپنے جان بچانے والے دلیپ کمار کو والد کے انتقال کے بعد کاروبار کو سنبھالنے کے لیے منیجر بنا دیتی ہے وہ یہ بھی نہیں جان پاتی ہے کہ دلیپ ایک دوست کی مہربانی کو محبت سمجھ بیٹھا ہے۔ نیتا کی شادی راجن سے طے ہے اور وہ اس سے پریم بھی کرتی ہے۔ اسی غلط فہمی کی وجہ سے فلم آگے بڑھتی ہے۔ اس کے بعد اسکرپٹ نگار علی رضا نے ۱۹۵۳ء میں فلم 'آن' کی اسکرپٹ تخلیق کی 'آن' محبوبؔ خاں پروڈکشن کی ایک شاندار فلم تھی جو اپنے وقت کی بہترین فلموں میں شمار کی جاتی ہے۔ اس میں اداکار دلیپ کی بہترین اداکاری، شکیل بدایونی کی نغمہ نگاری، اور نوشاد کی موسیقی نے چار چاند لگا دیئے۔ ''آن'' فلم سے متعلق کرشن نندنؔ سنگھ لکھتے ہیں۔

> ''جس وقت یہ فلم ریلیز ہوئی، ملک کی سیاست نے تاریخی پلٹا کھایا تھا۔ ملک کو آزاد ہوئے کل چار سال ہوئے تھے۔ آزادی کی جشن ماحول تھا۔ آزادی کے بعد کے دس سال سینما میں امیدوں کی چاہتوں کے سال تھے۔ اس میں ہم نے کئی Ideal ہیرو قائم کئے اور انگریزی حکومت کی ظلموں کو عیاں کیا اگر حکومت عوام کی امیدوں سے کٹ جاتی ہے تو اس کی بربادی لازمی ہو جاتی ہے۔ 'آن' فلم کا یہی بنیادی سیاسی جذبہ ہے۔ تلوار کے زور سے عوام کی طاقت کہیں زیادہ ہوتی ہے۔ عوام کی طاقت کبھی نہیں ہارتی، تلواریں ٹوٹ جاتی ہیں۔ بڑی بڑی حکومتوں کو منہ کی کھانی پڑتی ہے۔ لیکن عوام کی طاقت زیادہ بڑی ہوتی ہے۔ جسے محبت سے ہی حاصل کیا جا سکتا ہے۔ محبت لافانی ہوتی ہے۔ فلم میں شروع سے آخر تک اسی حقیقت کو قائم کیا گیا ہے۔'' (۲۰)

اسکرپٹ نگار ایس علی رضا نے محبوب خاں پروڈکشن کے علاوہ بھی دوسرے ہدایت کاروں کے لیے بہت ہی بہترین فلمیں تخلیق کیں۔ ان میں ایک نام 'ریشما اور شیرا' کا ہے۔ ۱۹۷۲ء میں ریلیز ہوئی یہ فلم اپنے نئے ڈھنگ کی کہانی، ٹریٹمنٹ اور لاجواب اختتام کی وجہ سے ناظرین کے درمیان کافی چرچا میں رہی تھی۔ اس فلم میں راجستھان کے دو خاندان جن کے درمیان پہلے سے لڑائی ہے۔ دونوں خاندان کے افراد ایک دوسرے سے پیار میں مبتلا ہو جاتے ہیں اور آخر میں دونوں موت کو گلے لگا لیتے ہیں۔ یوں تو اس طرح کی کہانی کئی اور بھی فلموں میں پیش کی جا چکی تھی لیکن اس فلم میں راجستھان اور ان سے جڑی ہوئی تمام چیزوں کے پس منظر میں ہونے کی وجہ سے فلم 'ریشما اور شیرا دوسرے فلموں سے مختلف نظر آتی ہے۔ فلم ریشما اور شیرا کے بارے میں اپنے خیالات کا اظہار کرتے ہوئے پرہلا دا گروالؔ لکھتے ہیں۔

> ''سنیل دت Directed یہ فلم ٹکٹ کھڑکی پر تو بہت کامیاب نہیں ہوئی لیکن کئی وجھوں سے اہم

اوراسی لئے دیکھنے لائق بھی ہے۔ یہ سنیل دت کی ہدایت کردہ حصول ہے۔راجستھان کی پس منظر فلم میں ریگستان کی خوبصورتی بکھیرنے میں مدد کرتی ہے۔ پشطینی دشمنی کے درمیان پنپنے والی ریشما اورشیرا کی محبت کی داستان میں ریشما بدلے کی آگ کو اپنی جان کے ذریعے شانت کرتی ہے۔ وحیدہ رحمان، نرگس، نوتن، مینا کے بعد کی پیڑھی کی سب سے زبردست اداکارہ کی طرح سامنے آئی تھیں۔ دلیپ، راج، دیو سے لیکر ہر اسٹار کے لیے وہ پسندیدہ ہیروئن تھیں۔ سب سے بڑھ کر یہ کہ انہوں نے بڑے بڑے ستاروں کے ساتھ بھی اپنی عزت کو بنائے رکھا۔

یہ امیتابھ بچن کی ان شروعاتی فلموں میں ہے جن میں انہوں نے چھوٹی۔ چھوٹی اداکاری کی۔ اس میں سے زیادہ تر فلاپ ہوئی، لیکن امیتابھ کی اداکاری کی صلاحیت کو پہچانہ گیا۔ انہوں نے اسی دور میں سب سے زیادہ مختلف کردار ادا کئے۔ ان کو نظر انداز کیا گیا ہوتا۔ تو محض تین سالوں میں تیرہ چودہ فلمیں کیسے کرتے۔ بس اتنا تھا کہ وہ تب اسٹار نہیں تھے۔ 'ریشما اور شیرا' میں شیرا کے گونگے چھوٹے بھائی کی چھوٹے کردار میں انہوں نے جان ڈال دی اور اگر لمبائی کی بات کو نظر انداز کیا جائے تو ان کی یہ اداکاری خود کو ظاہر 'بلیک' کی مقابلہ میں پھیکی نہیں ہے۔ انہوں نے زندگی کی بے چارگی کو وحیدہ رحمان کے سامنے جس مہارت سے پیش کیا وہ کوئی بہت منجھا ہوا اداکار ہی کرسکتا ہے۔ یہاں آنکھوں کا کھیل ہے۔ لفظ تو ہو ہی نہیں سکتے، وہ گونگا جو ہے۔ اپنے مکالموں کے لیے جانے جانے والے اداکار کا یہ روپ کم پرکشش نہیں ہے۔

موسیقار جے دیو اور گیت کار بال کوی ویراگی، ادھو اور نیرج۔ جے دیو کو اس فلم کے لیے بطورِ موسیقار National Award ملا تھا۔" (۲۱)

ایس علی رضا ان چنندہ اسکرپٹ نگاروں میں سے تھے جو محبوب خاں کے محبوبوں میں سے تھے۔ انھوں نے کافی لمبے عرصے تک ہندوستانی سنیما کے لیے اسکرپٹ رائٹنگ کا کام انجام دیا۔ ان کی فلمیں سماجی لحاظ سے انڈین سینما کے لیے بڑی اہم مانی جاتی ہے۔ ایسا کہا جاتا ہے کہ ایس علی رضا کو اپنا وقت، سماج اور ان سے جڑے ہوئے لوازمات کو جاننے، سمجھنے اور پرکھنے کی بڑی اچھی سمجھ تھی اور اس لئے انہوں نے اپنے پورے فلمی دور میں جب بھی کوئی فلمیں تحریر کیں وہ اپنے وقت اور سماج سے کبھی دور نہیں تھی، ایسا لگتا ہے کہ رضا نے اپنے وقت کو فلم میں اتار دیا ہے۔ ہندوستانی سینما کے ہر دل عزیز رائٹر ایس علی رضا تب تک زندہ رہیں گے جب تک یہ ہندوستانی سینما قائم رہے گا۔

راجندر سنگھ بیدی

(1952-1986)

راجندر سنگھ بیدی ۱ر ستمبر ۱۹۱۵ء کو لاہور میں پیدا ہوئے۔ ان کے والد کا اصل وطن ضلع سیالکوٹ تھا۔ لیکن وہ لاہور کے محکمہ ڈاک میں ملازم تھے۔ والد کے انتقال کے بعد بیدی یہیں ڈاک خانہ میں معمولی کلرک کی نوکری کرنے لگے۔ اور اسی زمانے میں بیدی محسن لاہوری کے

نام سے نظمیں، غزلیں، اور افسانے لکھا کرتے تھے۔ جو کافی حد تک ان کا ذریعہ معاش بھی ہوا کرتا تھا۔ پہلے تو بیدی نے رومانی افسانے لکھے۔ پھر اس کے بعد ۱۹۳۲ء میں 'بھولا' کے عنوان سے ایک حقیقت پسندانہ افسانہ لکھا۔ اور پھر آگے چل کر وہ اردو دنیا میں ایک حقیقت پسند افسانہ نگار بن کر ابھرے۔

تلاش معاش کے سلسلے میں راجندر سنگھ بیدی نے ممبئ کا رخ کیا۔ بیدی کے فلمی دنیا میں آنے سے پہلے ان کی شہرت فلمی دنیا میں ہو چکی تھی۔ فلموں کے لیے لکھنا نہ تو ان کے لیے دشوار تھا اور نہ ان کے لیے فوقیت کی بات تھی۔ لاہور کے زمانے میں فلم 'کہاں گئے' لکھ چکے تھے۔ لیکن ممبئ پہنچنے کے بعد انہوں نے 'بڑی بہن' نام کی پہلی فلم لکھی جو بڑی کامیاب ہوئی۔ فلم بڑی بہن کے مکالمے اور منظرنامے راجندر سنگھ بیدی نے لکھے تھے۔ فلم 'بڑی بہن' کے بارے میں خالد عابدی لکھتے ہیں:

> ''راجندر سنگھ بیدی کی پہلی فلم ڈی۔ ڈی کشیپ کی 'بڑی بہن' (فیمس پکچرس) تھی اس فلم میں ثریا اور رحمٰن ہیرو ہیروئن تھے۔ ساتھ میں پران بھی تھے۔ اس فلم کے موسیقار حسن لال بھگت رام تھے اور گیت کاران تھے قمر جلال آبادی اور راجندر کرشن، اس زمانے (۱۹۶۹) سے آج تک فلم 'بڑی بہن' کے گیت مشہور و مقبول ہیں۔'' (۲۲)

ادب کی طرح معیاری فلمیں لکھنے کی وجہ سے سب سے پہلے بمل رائے نے بیدی کو ۱۹۵۵ء میں 'دیوداس' لکھنے کو کہا، یہ فلم ہر لحاظ سے اس کی بے حد کامیاب فلم تھی۔ اس فلم کی کہانی دو پیار کرنے والوں کے جذبات واحساسات کی کہانی تھی۔ جس کی شادی نہیں ہو پاتی ہے اور پھر عاشق کا کتنا برا حال ہو سکتا ہے یہ دکھایا گیا تھا۔ اس فلم کے بعد بیدی نے بمل رائے کے لئے ۱۹۵۸ء میں 'مدھومتی' لکھی۔ اس فلم کی کہانی کمال امروہوی کی فلم 'محل' سے کافی ملتی جلتی ہے۔ مدھومتی میں دیوندر نام کے ایک نوجوان کو یہ محسوس ہوتا ہے کہ وہ پچھلے جنم میں آنند تھا پچھلے جنم میں اس کی محبوبہ کا نام مدھومتی تھا جو مرنے کے بعد مادھوی بن کر اسے بھی ساتھ لے جانے آئی ہے۔ فلم 'مدھومتی' کے اداکار دلیپ کمار اور وجنتی مالا تھی۔ یہ فلم بھی بمل رائے کے بہترین فلموں کے زمرے میں آتی ہے۔ اس فلم کے بارے میں منموہن چڈا لکھتے ہیں۔

> ''دیوداس کی بے حد کامیابی کے بعد بمل رائے نے ۱۹۵۸ء میں دو بڑے بجٹ کی فلموں 'مدھومتی' اور 'یہودی' کا ہدایت دہی کیا۔ ۱۹۵۸ء میں بمل رائے کے ذریعے Directed مدھومتی ۱۹۵۰ء میں بامبے ٹاکیز کے ذریعے پیش اور کمال امروہوی کے ذریعے Directed 'محل' کا دہراؤ ہے۔ یہ کہانی جنم۔ جنموں کے امر محبت، دوبارہ جنم اور اپنے پیار کی حفاظت کے لیے مر کر بھی لوٹ کر آ سکنے کے انسانی خواب کی فلمی شکل ہے۔'' (۲۳)

۱۹۵۵ء میں راجندر سنگھ بیدی نے رشی کیش مکھر جی کے لیے 'مسافر' فلم لکھی۔ یہ رشی کیش مکھر جی کی بحیثیت ہدایت کار پہلی فلم تھی۔ جس میں مشہور اداکار دلیپ کمار نے اداکاری کی تھی۔ مسافر ۱۹۵۷ء میں ریلیز ہوئی۔ اس فلم کی کہانی ایک ایسے گھر کی کہانی ہے جہاں کرایے دار آتے ہیں اور چلے جاتے ہیں لیکن اس گھر میں آجانے کے بعد اس گھر سے جذباتی طور پر ان کا لگاؤ ہو جاتا ہے۔ راجندر سنگھ بیدی نے اس کے بعد رشی کیش مکھر جی کے لیے ۱۹۶۰ میں 'انو پما' نام کی اسکرپٹ لکھی تھی۔ اس فلم کی کہانی ایک ایسے باپ بیٹی کے درمیان گھومتی ہے جو اپنی بیوی کی موت کا ذمہ دار اپنی بیٹی کو مان لیتا ہے۔ پھر اس لڑکی کی زندگی میں ایک ٹیچر آتا ہے جو اس کی زندگی بدل دیتا ہے اور دونوں شادی کر لیتے ہیں آخر میں باپ کو بھی اپنی غلطی کا احساس ہوتا ہے۔ اس فلم میں دھرمیندر اور شرمیلا ٹیگور نے بہترین اداکاری کی تھی۔ اس فلم کی اسکرپٹ سے راجندر سنگھ

بیدی کو صدر جمہوریہ کی طرف سے انعام و اکرام ملا تھا۔ فلم 'انو پما' کے بارے میں اپنی رائے کا اظہار کرتے ہوئے منموہن چڈّا لکھتے ہیں:

''ماسٹر اور انو پما (وہ اسے اس نام سے بلاتا ہے) شادی کرنے کا فیصلہ کر لیتے ہیں۔ والد اس رشتے کی مخالفت کرتا ہے آخر منظر میں ماسٹر شہر چھوڑ کر جا رہا ہے اور ریل گاڑی چھوٹنے والی ہے۔ یہ لڑکی گاڑی میں داخل ہوتی ہے اور بغیر کچھ کہے لڑکے کے ساتھ جا کر بیٹھ جاتی ہے۔ گاڑی چل پڑتی ہے ہم دیکھتے ہیں کہ والد کے آنکھوں میں آنسو لئے، بہت سکون کے جذبات سے اپنی بیٹی کو رخصت کرنے کی اجازت اور آشرواد دے رہا ہے۔ وہ اس بات سے خوش ہے کہ باوجود ساری بدقسمتی کے ان کی بیٹی آزاد فیصلہ لے پانے میں اہل ہے۔ رشی کیش مکھرجی بتاتے ہیں کہ انہوں نے ایک بار ایک ایسے ہی والد اور بیٹی کو دیکھا تھا۔ والد جب رات کو نشے میں لوٹتا تھا تب وہ اپنی بیٹی پر سارا پیار ڈال دیتا تھا لیکن ہوش میں رہنے پر اس کی بے عزتی کرتا تھا۔ یہی واقعات انھیں پریشان کرتے رہے تھے۔'' (۲۴)

اسکرپٹ نگار راجندر سنگھ بیدی اور ہدایت کار شی کیش مکھرجی کی جوڑی ایک بار پھر فلم 'ستیہ کام' میں دکھی۔ ستیہ کام جیسی فلموں کو ہندوستانی سینما میں بنالینا اپنے آپ میں بڑی بات تھی۔ کیونکہ اس فلم میں رس کے نام پر کچھ بھی نہیں تھا۔ اس فلم میں صرف ایک ہی چیز تھی وہ اپنے اصول اور آدرش سے آگے کسی کو بڑا نہیں مانتا۔ اس فلم میں ایک بار پھر دھرمیندر اور شرمیلا ٹیگور نے اداکاری کی اونچائی کو چھوا۔ اس زمانے میں مفکرین طبقے میں اس فلم کی بڑی تعریف ہوئی تھی۔ اس فلم کی کہانی ایک انجینئر کی ہے جیسے بچپن سے ہی سچ بولنے کی ہدایت دی جاتی ہے۔ لیکن جب وہ بڑا ہو کر انجینئر بنتا ہے اور اس سماج کی برائیوں کے آگے اپنے سچ کو جھکنے نہیں دیتا ہے تو سبھی اس کے دشمن بن جاتے ہیں۔ اور ان دشمنوں سے ٹکراتے ہوئے اپنی زندگی قربان کر دینا ہی فلم 'ستیہ کام' کی کہانی ہے۔ فلم ستیہ کام کے بارے میں مشہور فلم تنقید نگار اقبال مسعود لکھتے ہیں۔

'''ستیہ کام' ہندوستانی سینما کی حقیقی روایت کی عظیم کڑی ہے۔ ایک ایماندار پی۔ ڈبلیو۔ ڈی کے انجینئر کی داستان کی حقیقی عکاسی ہی اس فلم کی جان ہے۔ جسے موت کے دروازے تک پہنچنے تک حیران اور پریشان کیا جاتا ہے اس فلم کی طاقت واقعات کی پرت در پرت تفصیل میں ہے جہاں ہم بدعنوانی اور آزاد ہندوستان میں نوکر شاہی کی دولت مندی کی پریشان کن اور مدلل تصویر دیکھتے ہیں۔ دھرمیندر کے بہترین اداکاری نے اس فلم کو یادگار بنا دیا ہے۔ ڈرامائی ہونے کے باوجود یہاں حقیقت پسندی کی عظیم شکل دیکھنے کو ملتی ہے۔'' (۲۵)

راجندر سنگھ بیدی علم نجوم میں بھی یقین رکھتے تھے اور انہوں نے اپنی جنم کنڈلی بھی بنوائی تھی۔ ان کی زندگی میں کئی باتیں اتفاقیہ طور پر جنم کنڈلی میں درج باتوں کے مطابق ہوئیں۔ جیسے ان کی زندگی میں بیٹے کی موت، ان کی کنڈلی کے مطابق ان کو ۷۷ برس تک جینا تھا مگر جب ان کا انتقال ہوا تو اس وقت ان کی عمر صرف ۶۹ برس کی تھی۔ (۱۱ رنومبر ۱۹۸۴ء کو ممبئی میں ان کا انتقال ہوا)۔

آج جسمانی طور پر بیدی ہمارے درمیان موجود نہیں ہیں مگر ان کی روح آج بھی ان کے افسانوں اور فلمی اسکرپٹ کی شکل میں ہمارے سامنے ہے جسے ہم اپنی تخلیق کی بنیاد مان کر ایک اچھی شروعات کر سکتے ہیں۔

ابرار علوی

(1954-1995)

ابرار علویؔ اجودھیا، یوپی میں پیدا ہوئے لیکن والد جو آئی پی ایس آفیسر تھے کی نوکری کے دوران بچپن کا زیادہ تر وقت ہوشنگ آباد اور دوسرے شہروں میں گزرا۔ ناگپور میں تعلیم حاصل کی جہاں شوقیہ طور پر بحیثیت اسکرپٹ رائٹر اور اداکار وہ ریڈیو، ڈراموں سے منسلک رہے۔ کالج کے زمانے میں بھی ابرار علوی نے ڈرامے لکھے اور بطور ہدایت کار بھی پہچانے گئے۔ ایم۔اے، ایل۔ایل۔بی۔کرنے کے بعد وہ ۱۹۵۱ء میں اداکار بننے ممبئی چلے گئے۔ ممبئی میں ابرار علوی کی صلاحیت سے متاثر ہوکر گرودت نے انھیں اپنی فلموں میں اسکرپٹ لکھنے کی دعوت دی۔ جس کو ابرار علوی نے خوشی خوشی منظور کرلیا۔

ابرار علوی کی پہلی فلم بطور اسکرپٹ نگار گرودت کی 'آر پار' تھی۔ آر پار ۱۹۵۴ء بہت ہی کامیاب رہی۔ جس کے بعد ابرار علوی گرودت کے ساتھ مکمل طور پر جڑ گئے۔ ابرار علوی نے کالج کے دنوں میں ایک مزاحیہ ڈرامہ 'ماڈرن میرج' لکھا تھا۔ جو کہ بہت مشہور و مقبول ہوا۔ جب گرودتؔ نے اس کی اسکرپٹ پڑھی تو انہیں یہ اتنا پسند آئی کہ انہوں نے اس ڈرامہ پر فلم بنانے کا فیصلہ کرلیا، اور اس طرح ،مسٹر اینڈ مسز بچپن (۱۹۵۵) مس منظرِ عام پر آئی جو بہت ہی کامیاب فلم ثابت ہوئی۔ اس فلم میں صرف بطور مکالمہ نگار ابرار علوی کا نام گیا تھا۔

اس کے بعد نمبر آیا ایک ایسی فلم کا جس نے ابرار علویؔ کے علاوہ گرودت کو بھی فلم انڈسٹریز میں وقار بخشا وہ فلم تھی 'پیاسہ'۔ ابرار علوی نے اس فلم کو ۱۹۵۷ء میں لکھا۔ یہ اپنے زمانے سے لے کر آج تک کلاسک فلموں میں گنی جاتی ہے۔ اس فلم میں گرودتؔ اور وحیدہ رحمٰن اہم رول میں تھے۔ اس فلم کی کہانی ایک نوجوان شاعر کی ہے جو اپنی شاعری کے مخالفت کی وجہ سے اپنا گھر تک چھوڑ دیتا ہے اور اپنی تخلیق جس کو اس کے بھائی نے کوڑے کے ڈھیر میں پھینک دیا ہوتا ہے کو ایک طوائف کے گھر پر پاتا ہے۔ پھر دونوں ایک دوسرے سے ملتے جلتے ہیں ایک دن اچانک یہ خبر آتی ہے کہ شاعر کی موت ہو چکی ہے۔ وہ طوائف بڑی جدوجہد کے بعد وہ اس کی شاعری کو کتاب کی شکل میں چھپواتی ہے اور پھر جب وہ شاعر واپس آتا ہے اور اپنی شاعری کو کتابی شکل میں دیکھتا ہے تو وہ بہت خوش ہوتا ہے اور پھر دونوں ایک نئی زندگی کی تلاش میں چل پڑتے ہیں۔ کئی مفکرین کا یہ خیال ہے کہ اس فلم میں گرودت اور ساحر کی زندگی کا چربہ ہے۔ اس فلم سے متعلق خود ابرار علویؔ کیا رائے رکھتے ہیں اور اس فلم میں ایک بڑی غلطی کیا ہے اس طرف اشارہ کرتے ہوئے وہ لکھتے ہیں۔

> ''حیدرآباد کے ایک زمین دار ریڈی گھرانے کا لڑکا میرا ساتھی تھا اس کے ذریعے میری ملاقات ایک طوائف سے ہوئی تھی۔ جو گجرات کے کسی مندر کے پجاری کی بیٹی تھی اور اپنے محبوب کے ساتھ گھر سے بھاگ آئی تھی اور آخر میں دھوکہ کھا کر جسم فروشی کے دل دل میں آ پھنسی تھی۔ اس لڑکی کی اقدار اور بات چیت کے اندازے نے مجھے بہت متاثر کیا تھا۔ گرودت کی فلم 'پیاسہ' میں گلابو کا کردار میں نے اس کو ذہن میں رکھ کر تیار کیا تھا۔ میرے سلسلے میں اکثر کہا جاتا ہے کہ میں جو کچھ بنا صرف گرودت کی وجہ سے، ایک حد تک یہ بات صحیح ہو سکتی ہے لیکن مجھے افسوس ہے کہ تصویر کے دوسرے پہلو پر کسی نے توجہ دینے کی ضرورت نہیں سمجھی۔ فلم 'مسٹر اینڈ مسز بچپن' کی ہی طرح

’پیاسہ‘ کے کریڈیٹ میں میرا نام صرف مکالمہ نگار کی حیثیت سے ہی دیا گیا جبکہ اس فلم کی کہانی اور کرداروں کو تیار کرنے میں بھی میں برابر کا شریک تھا۔ایک رائٹر کے علاوہ میں ہمیشہ سیٹ پر موجود رہ کر اداکاروں کی زبان اور تلفظ پر نظر رکھتا تھا فلم پیاسہ کی شوٹنگ کے دوران میں کچھ وقت تک سیٹ پر نہیں جا پایا تھا اداکار رادھے شیام اور محمود اس فلم میں ہیرو گرودت کے بڑے بھائیوں کے کردار میں تھے۔شوٹنگ کے اپنے پہلے ہی دن محمود نے گرودت سے گزارش کی انھیں بنگالی لہجہ میں مکالمے بولنے دیئے جائیں جسے قبول کرلیا گیا۔اگر میں اس وقت وہاں ہوتا تو ایسا ہرگز نہیں ہونے دیتا، کیونکہ پیاسہ کا یہ گھرانہ بنارس کا رہنے والا ایک ایسا بنگالی گھرانہ تھا جس میں والدہ سمیت سبھی ممبران بھوجپور کی ملی ہندی میں بات چیت کرتے ہیں اور چھوٹا بھائی ہیرو گرودت ہندی واردو کا شاعر ہے۔ ایسے میں صرف ایک ممبر کا بنگالی لہجے میں مکالمے بولنا بے تکا سا لگتا ہے۔“(۲۶)

۱۹۶۲ء میں ابرار علوی نے ایک اور بہترین فلم ’صاحب بیوی اور غلام‘ لکھی۔صاحب بیوی اور غلام کی کہانی ایک ایسی مجبور اور بے بس عورت کی کہانی ہے جو اپنے شوہر کے پیار سے محروم ہے۔وہ ہر ہتھکنڈے اپناتی ہے کہ اس کا شوہر اس سے پیار کرے لیکن وہ اس میں کامیاب نہیں ہو پاتی ہے۔اس کا شوہر شراب اور شباب کی وجہ سے برباد ہوا جا رہا ہے گھر کے مالی حالات بھی اب اچھے نہیں ہیں۔وہ عورت اپنے لئے ایک آدمی سے سندور بھی منگواتی ہے کہ اس سے اس کا شوہر واپس آ جائے لیکن ایسا نہیں ہوتا۔پھر کئی لوگوں کو یہ لگتا ہے کہ اس عورت کے سندور لانے والے کے ساتھ ناجائز تعلقات ہیں اور اس غلط فہمی میں وہ ان دونوں کو مارنے کی کوشش کرتے ہیں لیکن وہ آدمی بھاگ جاتا ہے اور وہ عورت ماری جاتی ہے۔اس فلم میں گرودت اور مینا کماری نے بے حد خوبصورت اداکاری کی تھی۔اس فلم کے ہدایت کار ابرار علوی تھے۔ گرودت اس فلم کی ہدایت خود کرنا چاہتے تھے لیکن ابرار باہر کے پروڈکشن کی دوسری فلموں میں مصروف تھے۔اس کے لیے ابرار نے چار گھنٹے کی اسکرپٹ اسپول پر ریکارڈ کروا کر گرودت کو دے دی تاکہ ضرورت پڑنے پر گرودت کو کہانی اور کرداروں کو سمجھنے میں آسانی ہو۔گرودت گھریلو حالات کی وجہ سے ان دونوں شدید ذہنی کشیدگی سے گزر رہے تھے۔اس لئے انہوں نے خود ہدایت کاری کا خیال ترک کر کے ستین بوسؔ اور نتن بوسؔ وغیرہ سے بات کی جب کہیں بات نہیں بنی تو یہ ذمہ داری ابرار علوی پر آ گئی اور اس طرح اس فلم کے ہدایت کار ابرار علوی ہوئے اس فلم کے لئے ابرار علوی کو صدر جمہوریہ کے اعزاز سے بھی نوازا گیا۔فلم صاحب، بیوی اور غلام کے بارے میں منموہن چڈا لکھتے ہیں۔

”۱۹۶۲ء میں گرودت نے ایک اور عظیم تخلیق صاحب بیوی اور غلام پیش کی۔یہ فلم بنگلہ ناول نگار بمل مترا کے اسی نام کے ناول پر مبنی تھا۔لیکن اس فلم میں بھی گرودت اپنے بنیادی خیال کو ہی آگے بڑھاتے ہیں۔’پیاسہ‘ کے وجے اور ’کاغذ کے پھول‘ کے سریش سنہا سے بہت آگے کی کردار صاحب بیوی اور غلام کی چھوٹی بہو پیش کرتی ہے۔شوہر کی محبت پانے کے لیے وہ اپنا سب کچھ کر نیو چھاور کر دیتی ہے اور آخر میں بے وفا کہہ کر اسے قتل کر دیا جاتا ہے۔

صاحب بیوی اور غلام گرودت سے ہی شروع ہوتی ہے۔ایک بزرگ آدمی بھوت ناتھ پرانی حویلی کے کھنڈ ہر میں پرانی یادداشت کے ہڈیوں کو یکجا کرتا ہوا گھوم رہا ہے۔اس کھنڈیر میں اسے

ایک ڈھانچہ دکھتا ہے جسے وہ چھوٹی بہو کا کنکال مانتا ہے۔ یہ خوبصورت لڑکی کے کنکال میں بدل جانے کی ہی کہانی ہے۔ چھوٹی بہو کسی بڑے خاندانی گھرانے سے آئی ہوتی اور اس حویلی کے روایتوں سے واقف ہوتی تو شاید اس کی یہ حالت نہ ہوتی۔ کیونکہ وہ ایک مڈل کلاس فیملی سے آئی تھی اس لئے اپنے شوہر کو مکمل طور پر پانا چاہتی تھی اسے اس ہوس کی سخت سزا ملتی ہے۔''(۲۷)

گرودت کیمپ کے باہر ابرار علوی نے تقریباً چالیس فلمیں تخلیق کیں جن میں سے زیادہ تر کامیاب ثابت ہوئی۔ ہر فنکار کی طرح ہندوستانی اسکرپٹ رائٹنگ کی دنیا میں ان کے فن کو پوری عزت ملی ہے۔ ان کی شخصیت کسی دوسرے سے بالکل کم نہیں ہے۔ ہندوستانی اسکرپٹ رائٹنگ کی دنیا میں ہم ان کی خدمات کو کبھی نظر انداز نہیں کر پائیں گے۔ اسکرپٹ نگار ابرار علوی کی شخصیت ایسی ہے کہ ان کو ہندوستانی سینما کبھی فراموش نہیں کر سکتا۔

گلزار

(1968-2002)

گلزار کا پورا نام سمپورن سنگھ کالرا تھا۔ ان کا ادبی اور فلمی نام گلزار ہے۔ ۱۸/اگست ۱۹۳۶ء کو دینہ، جہلم میں پیدا ہوئے تھے۔ جو اب پاکستان میں ہے۔ گلزار بنیادی طور پر اردو کے شاعر و ادیب ہیں۔ گلزار کے فلمی زندگی کا آغاز بطور گیت کار بمل رائے کی فلم 'بندنی' (۱۹۶۳ء) سے ہوا۔ گیت کار اور اسکرپٹ نگار ہونے کے علاوہ گلزار ہدایت کار بھی تھے۔ ان کی ہدایت میں پہلی فلم 'میرے اپنے ۱۹۷۱ میں آئی۔ گلزار کی حالات زندگی سے متعلق شازیہ رشید لکھتی ہیں۔

''فلمی نام گلزار اور حقیقی نام سمپورن سنگھ کالرا ہے۔ ۱۹۳۶ء میں دینہ، جہلم موجودہ پاکستان میں پیدا ہوئے۔ گلزار کے والد کا نام ماکھن سنگھ کالرا جبکہ والدہ کا نام سوجان کور تھا۔ فلمی اور ادبی زندگی کا آغاز کرنے سے پہلے گلزار دہلی میں ایک آٹو مکینک تھے۔

گلزار نے اپنے فلمی کیریئر کا آغاز گیت نگار کے طور پر کیا۔ پہلے پہل انہوں نے بمل رائے اور رشی کیش مکھرجی کی فلموں کے لیے کام کیا۔ ۱۹۶۳ء میں پہلی بار 'بندی' کے لیے گانے لکھے۔ فلم کا میوزک ایس ڈی برمن نے دیا تھا۔ ۱۹۷۰ء اور ۱۹۸۰ کے عشرے میں ایس ڈی برمن، آر۔ڈی۔ برمن کی فلموں کے لیے گانے لکھے۔ ان میں سے انگور، اجازت، پریچے، خوشبو اور لباس کے گانے بہت مشہور ہوئے۔ لتا منگیشکر اور آشا بھوسلے نے گلزار کے لکھے ہوئے بہت سے گیت گائے''(۲۸)

گلزار بمل رائے کے اسٹنٹ ہوا کرتے تھے۔ گلزار کی صلاحیت کو نکھارنے میں بمل رائے کا بڑا ہاتھ تھا۔ بمل رائے کے اور بھی دوسرے معاون مثلاً رشی کیش مکھرجی، آست سین، واسو چٹرجی 'بدھ دیو داس گپت' کمار ساہنی تھے جن کے لیے آگے چل کر گلزار نے اسکرپٹ لکھی

تھی۔ گلزار کی لکھی ہوئی اسکرپٹ پر مشہور مقبول فلمیں۔’ آشرواد(۱۹۶۸ء) ‘خاموش (۱۹۶۹)،سفر (۱۹۷۰) گھروندا، کھٹا میٹھا (۱۹۷۷)،معصوم(۱۹۸۲)وغیرہ ہیں۔

گلزار نے ۱۹۷۰ء میں ’آنند‘نام کی فلم لکھی۔اس فلم کے ہدایت کار رشی کیش مکھرجی تھے۔اس فلم میں راجیش کھنا اور امیتابھ بچن نے اداکاری کی تھی۔یہ فلم اپنے وقت کے لحاظ سے بہت مکمل ثابت ہوئی۔جس میں اس کے گانے،اداکاری،اسکرپٹ اور ہدایت کاری کا بڑا تعاون تھا۔’آنند‘کے اہم کردار کو آنتوں کا کینسر ہے اس کے جاننے والے سبھی لوگ اس بات سے واقف ہیں کہ آئندہ چھ مہینے میں مر جائے گا اس لئے بھی اس کے سامنے آتے ہی اداس ہو جاتے ہیں۔لیکن آنند کی یہی کوشش ہوتی ہے کہ وہ سبھی کو ہنسا سکے۔آنند بھلے ہی سبھی کو ہنساتا ہے لیکن اس کی زندگی میں بہت اداسی ہے۔اس کی محبوبہ اسے چھوڑ کر چلی گئی ہے فلم آنند کے بارے میں اوما شرما لکھتیں ہیں۔

’’اپنے جذبات کو نبھانے میں فلم جن راستوں سے گزرتی ہے،جن پہلوؤں کو اچھوتے ڈھنگ سے اپنے میں پروتی جاتی ہے وہ پیش کش کو یقینی ہی نہیں وسیع بھی بناتی ہے۔ بھاسکر جیسے ڈاکٹر کی کلکرنی سے دوستی ایک طرف اس پیشے کے کناروں کو پکڑنے کی کوشش ہے تو وہیں یہ بھی کہ دوستی کی بنیاد کہیں زیادہ بنیادی ہو سکتی ہے۔مسز سانیال کو الٹے۔سیدھے Test کرانے کی صلاح دیتے دیکھ کر جب بھاسکر اسے لتاڑتا ہے کہ یہی سب کرنا تھا تو اس پروفیشن میں کیوں آئے؟کلکرنی دوٹوک جواب دیتا ہے۔تو کیا کرتا،اگر دودھ بیچتا تو اس میں پانی ملاتا،وکیل ہوتا تو خونی سے پیسے لیکر اسے خون سے بچاتا،یہاں کم سے کم پیٹ درد تو کم کر سکتا ہوں۔۔۔لوگوں کے شک کا علاج کرتا ہوں۔آج کے دور میں یہ تنقید پورے ڈاکٹری پیشے پر ہی نہیں آزاد ہندوستان کے ہر پہلو پر پوری طرح فٹ ہوتی دکھتی ہے یہ بھی کم تعجب کی بات نہیں ہے کہ کینسر کی مہاماری کی طرح ہندوستان کے شہر،قصبوں میں پھیلنے سے بہت پہلے فلم ساز نے اس کی مار شخص اور لاچار کے بارے میں اتنا بھانپ لیا اور اس طرح کی پیش کش میں تبدیل کر دیا۔‘‘(۲۹)

۱۹۷۴ء میں گلزار نے ہدایت کار رشی کیش مکھرجی کے لیے’نمک حرام‘ فلم لکھی۔گلزار کو اس فلم سے مکالمہ نگاری کے لئے فلم فیئر اوڈ سے نوازا گیا۔اس فلم میں امیتابھ بچن نے امیر اور راجیش کھنا نے غریب دوست کا کردار بے حد خوبصورتی کے ساتھ ادا کیا۔’آنند‘کے بعد راجیش کھنا کے ساتھ امیتابھ کی یہ دوسری فلم تھی۔اس فلم کے بارے میں یہ بھی کہا جاتا تھا کہ اس فلم سے ایک سپر اسٹار یعنی راجیش کھنا کا سورج غروب اور دوسرے سپر اسٹار امیتابھ بچن کا سورج تک طلوع ہو رہا تھا۔فلم نمک حرام کے بارے میں ہرہلاد گروآل اپنی رائے کا اظہار یوں کرتے ہیں۔

’’رشی کیش مکھرجی کے ذریعے ہدایت دی گئی دو دوستوں کی کہانی،ایک امیر،دوسرا غریب،امیر کے ذریعے غریب کو غریبوں کے خلاف استعمال کرنے کی سازش لیکن اس غریب کا کام گاروں میں شامل ہو کر ان جیسا ہی بن جانا یہی نہیں اپنے دوست سے بڑھ کر ان کا ہمدرد بن جانا۔وہیں اسے محبت کا مطلب سمجھ میں آسکا،وہیں ایک شاعر کی زندگی کا درد مل سکا،سو وہ قربان ہو کر بھی اصلی قاتلوں کو خود اپنا جرم قبول کرنے کے لیے مجبور کر دیتا ہے۔

امیتابھ کی قابلیت کو سب سے پہلے اور بڑھ کر پہچانتے اور ان کا استعمال کر سکنے والے رشی کیش مکھرجی ہی تھے۔ آنند بھی مان، نمک حرام کا تو امیتابھ کے پورے کیریر میں کوئی مقابلہ ہی نہیں، آنند اور نمک حرام دونوں میں راجیش کھنا کا پیچ کردار ہونے کے باوجود امیتابھ نے جس طرح اپنی موجودگی میں برابری بنائی ہے وہی اس کی اصلی طاقت ہے۔

'نمک حرام' میں آنند کے مقابلے کردار میں تفصیل ہے پر تمام گیت اور عشق بازی کی داستان اور دردمند شاعری کا کمال سب کچھ راجیش کے حصے میں ہی آیا ہے۔ اداکارائیں بھی ریکھا اور سمی گریوال، ساتھ میں اسرانی، اوم شیو پوری، اے کے ہنگل، درگا کھوٹے اور رضا مراد۔'' (۳۰)

گلزار بطور ہدایت کار ۱۹۷۱ء میں 'میرے اپنے' فلم بنائی اور اس کے اسکرپٹ نگار وہ خود ہی تھے۔ انہوں نے اپنی ہدایت میں بننے والی تقریباً تمام فلموں کے اسکرپٹ خود تیار کیا کرتے تھے۔ ۱۹۸۹ء میں انہوں نے ایک اسکرپٹ لکھی 'اجازت'۔ جس کے ہدایت کار وہ خود تھے۔ یہ فلم اتنی کامیاب تو نہیں ہو سکی لیکن اس فلم کی چرچا بہت ہوئی تھی۔ اس فلم میں نصر الدین شاہ نے بے حد عمدہ اداکاری کی تھی۔ اس فلم کی کہانی پہلے شوہر اور بیوی رہ چکے ایک مرد اور ایک عورت کی ہے جو ایک رات اتفاق سے ایک سنسان اور انجان جگہ پر ملتے ہیں۔ ان میں بات تو نہیں ہوتی لیکن اس دوران ک ان کے درمیان جو بے چینی ہے، فلم اجازت کی بنیاد اسی پر رکھی گئی ہے۔ اس فلم کے نغمہ اور موسیقی نے لوگوں کا دل موہ لیا تھا۔ فلم اجازت سے متعلق پر ہلاد اگروال لکھتے ہیں۔

'' گلزار کی ایک بہت خوبصورت فلم جو ٹھیک سے پیش نہیں ہو سکی۔ بھلے ہی اس کی چرچا بہت ہوئی ہو لیکن یہ ناظرین تک نہیں پہنچ سکی۔

کسی ریلوے اسٹیشن کے ویٹنگ روم میں ایک عورت اور ایک مرد اچانک ملتے ہیں دونوں کو صبح کی ٹرین پکڑنی ہے۔ جب وہ ایک دوسرے کو دیکھتے ہیں تو پہچان پاتے ہیں کہ سالوں قبل وہ شوہر بیوی تھے۔ ان کے شادی شدہ زندگی کے درمیان میں ایک اور لڑکی کے آجانے کی وجہ سے ان کے بیچ دوریاں آگئی تھیں۔ اس سنسان ریلوے اسٹیشن پر تمام رات دونوں اپنے ماضی کی گتھیوں کو سلجھاتے۔ الجھاتے رہتے ہیں۔

وہ جانتے ہیں کہ ان سب باتوں کا اب کوئی معنی نہیں رہ گیا لیکن تب بھی وہ اپنے ماضی میں ڈوب کر زندگی کے نئے معنی تلاش کرتے ہیں۔'' (۳۱)

گلزار کی فلمی دنیا اپنے معاصرین اسکرپٹ نگاروں سے تھوڑی سی الگ دکھائی دیتی ہے۔ وہ اپنی فلموں میں سماج کی بڑی۔ بڑی باتیں نہیں کرتے ہیں بلکہ وہ انسانی زندگی کے کسی ایک پہلو کو لے کر اس کو بہت گہرائی اور خوبصورتی سے گڑھتے ہیں کہ ان کی فلمیں دیکھنے والا جب تک فلم ختم نہ ہو جائے وہ اپنی سیٹ چھوڑنا پسند نہیں کرتا۔ گزار کی فلموں میں انسان میں موجود وہ تمام رس مل جاتے ہیں جو انسانی زندگی کو زینت عطا کرتے ہیں مثلاً، ہنسنا، رونا، جلن، خوشی وغیرہ وہ ہندوستانی سینما کے بڑے رائٹر ہیں جو اپنی علیحدگی اور بلند خیالی کے لئے جانے جاتے ہیں ہندوستانی فلم کی تاریخ کے ساتھ گلزار کا اہم رشتہ ہے دونوں ایک دوسرے کے لیے لازم وملزوم ہیں۔

پریاگ راج

(1968-2007)

پریاگؔ راج کا تعلق ہندوستانی سینما میں ایک تفریحی اسکرپٹ نگار کے طور پر رہا ہے۔۱۹۶۸ء میں فلم 'جھک گیا آسمان' ہدایت کار لیکھ ٹنڈن سے ان کی فلمی زندگی کا آغاز ہوا۔ بطور اسکرپٹ نگار پریاگ راج مسلسل آگے کی طرف بڑھ رہے تھے اور اس کڑی میں انہوں نے ہدایت کار رندھیر کپورؔ کے لیے 'دھرم کرم' نام سے فلم لکھی اس فلم میں راجکپوؔر ریکھاؔ اور رندھیرؔ کپور نے اچھی اداکاری کی تھی۔ اس فلم کے نغمہ نگار مجروح سلطانپوری اور موسیقار راہل دیو برمن، اس فلم کا جونر فیملی تھا۔ جس میں انسان اور سماج کا تعلق دکھایا گیا تھا فلم 'دھرم کرم' حالانکہ فلاپ ہوگئی لیکن اس فلم کا ایک گانا 'ایک دن بک جائے گا ماٹی کے مول' بہت مشہور ہوا۔ اس فلم کے بارے میں پرہلاد اگروال لکھتے ہیں۔

''رندھیر کپور ہدایت کردہ آر. کے. فلمس کی یہ فلم آوارہ کا الٹ تھی۔ آوارہ کہتی ہے کہ آدمی حالات سے اچھا برا بنتا ہے اور اس میں کہا گیا ہے کہ حالات سے آدمی اچھا۔ برا نہیں بنتا بلکہ اچھا برا ہونا تو Genetic ہوتا ہے۔ راجکپور، ریکھا، رندھیر کپور اہم اداکار کے روپ میں سامنے آتے ہیں۔ گیت کار مجروح اور موسیقار راہل دیو برمن، مکیش کی آواز 'ایک دن بک جائے گا ماٹی کے مول' گیت اس فلم کی حصول ہے جیسے راجکپور پر تین ٹکڑوں میں بہت خوبصورتی سے فلمایا گیا ہے۔''(۳۲)

پریاگ راج کو فیملی ڈرامائی فلمیں لکھنے میں مہارت حاصل تھی۔ اور ہدایت کار منموہن دیسائی بھی ایسی فلمیں بنانے کے لئے مشہور تھے۔ اور اس طرح ان دونوں کا پہلا ملن فلم (۱۹۷۰ء) 'سچا جھوٹھا' سے ہوا۔ اس کے بعد تو جیسے یہ ایک دوجے کے لیے بنے ہوں اس طرح ساتھ ہوئے اور ۱۹۷۲ء میں 'رامپور کا لکھشمن' ۱۹۷۳ء میں 'آ گلے لگ جا' ۱۹۷۴ء میں روٹی ۱۹۷۷ء میں چاچا بھتیجا۔ ۱۹۷۷ء میں ہی ایک اور فلم آئی تھی نام تھا امر، اکبر، انتھونی ہدایت کار منموہن دیسائی اور اسکرپٹ نگار پریاگ راج کی سب سے تفریحی، صاف ستھری اور کامیاب فلموں میں سے ایک ہے۔ اس فلم میں بچپن میں بچھڑے ایسے تین بھائیوں کی کہانی ہے جس میں یہ تین مختلف مذاہب ہندو، مسلم اور عیسائی کے ذریعے الگ الگ ماحول میں پرورش پاتے ہیں۔ بعد میں یہ فارمولا ہندوستانی سینما میں کافی مشہور ہوا۔ اسکرپٹ نگار پریاگ اور ہدایت کار منموہن دیسائی کا میل دیکھنے کو ملا (۱۹۷۷ء) میں 'دھرم ویر' 'پرورش' (۱۹۷۷)، (۱۹۷۹) میں سہاگ یہ تمام فلمیں پوری طرح سے تفریحی تھیں اور تفریح کے جتنے بھی اجزاء ہوسکتے ہیں یہ تمام ان میں موجود ہیں۔ اس کے بعد ۱۹۸۱ء میں پریاگ راج نے منموہن دیسائی کے لیے 'نصیب' نام سے فلم لکھی۔ اس فلم کی کہانی میں دو لڑکوں کا ایک لڑکی سے پیار دکھایا گیا ہے اور اس لڑکی کو ایک سے ہی محبت ہے لیکن دوسرا اسے زبردستی پانا چاہتا ہے جو زبردستی پانا چاہتا ہے اس کو بھی ایک دوسری لڑکی چاہتی ہے لیکن وہ اس لڑکی سے محبت نہیں کرتا ہے اور آخر میں Happy Ending یعنی ہر کسی کو اپنی چاہت یا من پسند کا عاشق مل جاتا ہے۔ ۱۹۸۱ء کی اچھی فلموں میں 'نصیب' کا شمار ہوتا ہے۔ اس فلم سے متعلق پرہلاد اگروال لکھتے ہیں۔

''منموہن دسائی کا ایک اور بھڑکیلا شاہکار جس میں انہوں نے ایک طرح سے پوری فلمی دنیا کو ہی

اکٹھا کرلیا تھا۔'اوم شانتی اوم' میں شاہ رخ خاں اور فرح خاں نے مل کر ان کا کرشمہ دوہرایا۔منموہن دسائی مسالہ فلمیں ہی بناتے تھے لیکن ان میں اتنی تفریح پیدا کردیتے تھے کہ وہ ناظرین کا من موہ لیتے تھے۔امیتابھ بچن، ہیما مالنی، شتروگھن سنہا، رشی کپور، رینا رائے، کم کم، پران، شوبھا کھوٹے ،اوم شیو پوری، پریم چوپڑا، شکتی کپور، کادر خان وغیرہ اہم اداکار تھے اور اس فلم کے کئی منزلہ عمارت کی آخری منزل میں بنائی گئی Revolving رسٹورنٹ کے افتتاح کے موقع پر فلمائے گئے گیت میں دسائی نے راجکپور، شمی کپور، دھرمیندر، راجیش کھنا، مالا سنہا، وحیدہ رحمٰن، شرمیلا ٹیگور وغیرہ ستاروں کو بھی یکجا کردیا تھا۔گیت کار آنند بخشی، مکالمہ قادر خاں اور موسیقار لکشمی کانت۔ پیارے لال۔"(۳۳)

پریاگ راج بنیادی طور پر ہندوستانی سینما میں تفریحی اسکرپٹ لکھنے کے لیے جانے جاتے ہیں۔ان کی اسکرپٹ کا بنیادی پلاٹ کسی اہم سماجی مسائل کو تو نہیں اٹھاتا لیکن ناظرین جب سینما ہال سے فلم دیکھ کر جارہے ہوتے ہیں تو ان کو ایک اچھی سیکھ ضرور ملتی ہے۔ پریاگ راج نے اپنے جونر کی بہت بڑی بڑی فلمیں ہندوستانی سینما کو دیں ہیں جن میں اپنے وقت کے بڑے اداکاروں نے کام کیا ہے اسکرپٹ نگار پریاگ راج نے تفریحی لحاظ سے ہی صحیح لیکن ہندوستانی سینما کو بہت بہترین فلمیں دیں جسے یہ سینما کی نگری کبھی فراموش نہیں کرسکتی ہے۔

راہی معصوم رضا

(1972-1993)

راہی معصوم رضا ۱۹۲۵ء میں غازی پور اتر پردیش، گاؤں گنگولی کے ایک زمین دار گھرانے میں پیدا ہوئے۔ بنیادی تعلیم غازی پور میں ہی مکمل ہوئی۔راہی کا ادبی سفر الہ آباد کی ادبی سرزمین میں ہی شروع ہوا۔بچپن میں بیمار پڑجانے کی وجہ سے ان کی تعلیم کا سلسلہ ٹوٹ گیا تھا لیکن انہوں نے باقی تعلیم علی گڑھ میں حاصل کی۔ وہیں ان کی ملاقات الہ آباد کے مشہور پبلی شر عباس حسینی سے ہوئی جو اردو ماہنامہ 'نکہت' نکالتے تھے۔اس کے علاوہ وہ 'جاسوسی دنیا' اور 'رومانی دنیا' نام کی کتابیں ہر مہینے شائع کرتے تھے۔راہی نے یہیں سے شاہد اختر کے نام سے رومانی دنیا کے لیے ناول لکھنا شروع کیا۔

شعروشاعری سے بھی گہری دلچسپی تھی۔الہ آباد سے ہی وہ مشاعروں میں جانے لگے اچھی شاعری اور اچھے آواز وترنم کی وجہ سے وہ مشاعروں میں بہت مقبول ہوئے۔۱۹۵۴ء کے قریب علی گڑھ آگئے اور اپنے بڑے بھائی پروفیسر مونس رضا کے ساتھ رہنے لگے۔علی گڑھ میں وہ بھی اپنی الگ پہچان بنائے رکھنے میں کامیاب رہے۔علی گڑھ میں انہوں نے اردو سے ایم.اے پھر 'طلسم وہوشربا' پر پی.ایچ.ڈی کی ڈگری حاصل کی۔مجبوراً انھیں ۱۹۶۷ء میں علی گڑھ چھوڑ کر ممبئی جانا پڑا۔اور وہاں وہ فلمی دنیا میں اسکرپٹ نگار بن گئے۔

اسکرپٹ رائٹنگ سے پہلے اور اس کے ساتھ بھی راہی معصوم رضا کبھی بھی ادب سے نہیں کٹے انہوں نے شاعری، ناول اور تنقیدی کتابیں تخلیق کیں۔اس کے علاوہ انہوں نے اردو ہندی میں مضامین بھی لکھے۔وہ ہندی کے ممتاز ناول نگار تھے۔آدھا گاؤں، ٹوپی شکلا، ہمت

جونپوری، پوس کی بوند، اسنتوش کے دن وغیرہ جیسے بڑے ناول کی تخلیق کر کے ہندی والوں کا دل جیت لیا۔ راہی معصوم رضا کی وہ سوچ جس کی وجہ سے وہ ہندوستانی ادب میں اپنا ایک خاص مقام بنانے میں کامیاب ہوئے اشارہ کرتے ہوئے ممتاز انور لکھتے ہیں۔

''ڈاکٹر معصوم رضا نے ۱۹۴۵ء میں ترقی پسند مصنفین کی رکنیت قبول کی اور آخر تک وہ اس سے جڑے رہے۔ اس بات کی گواہ ان کی تحریریں ہیں۔ جن میں مذہب کے نام پر ملک وقوم کو تقسیم کرنے والی طاقتوں اور تنظیموں کی انہوں نے آخری دم تک مخالفت کی۔ قدامت پرستی کو وہ بالکل برداشت نہ کرتے تھے۔ انہوں نے ہندوستانی تہذیب کا بڑی گہرائی سے مطالعہ کیا تھا۔ لہٰذا ان کی تحریروں میں ہندوستانی تہذیب کی جھلکیاں دکھائی دیتی ہیں۔ اور ساتھ ہی ان کی ملی جلی تہذیب کو باقی رکھنے کا جذبہ بھی۔ ان کی نظر میں نہ صرف ہندوستان بلکہ پوری کائنات ایک خاندان ایک کنبہ ہے۔ یہاں نہ کوئی چھوٹا ہے نہ بڑا۔ بلکہ سب برابر ہیں۔ ان کی نظر میں انسانیت سے بڑا کوئی دھرم نہیں تھا۔ ان کی تحریر میں انسان اور انسانیت کے لیے ہیں۔'' (۳۴)

راہی معصوم رضا نے ممبئی میں قیام کے دوران تقریباً ۷۶ فلموں کی اسکرپٹ لکھی۔ ان میں سے بہت کامیاب بھی ہوئیں۔ راہی معصوم رضا نے ہندوستانی سینما کے کئی اہم ہدایت کاروں کے ساتھ کام کیا۔ راہی معصوم رضا کو پہلی فلم ممبئی میں پانچ سال جدوجہد کرنے کے بعد یعنی ۱۹۷۲ء میں ملی، فلم کا نام 'راستے کا پتھر' تھا۔ اس فلم کے مکالمے راہی نے لکھے تھے۔ پھر فلمیں ملنے کا سلسلہ شروع ہوا اور سال میں ایک دو فلموں کے مکالمے تو وہ ضرور لکھ لیا کرتے تھے۔ اس کے بعد انہوں نے ۱۹۷۸ء میں ہدایت کار راج کھوسلا کے لیے 'میں تلسی تیرے آنگن' کی لکھی۔ اس کو بہت کامیابی ملی اور اس فلم سے رضا کو بہترین مکالمہ نگار فلم فیئر آوارڈ بھی ملا تھا۔ اس میں نوتن، آشا پارکھ، وجے آنند اداکاروں والی دو عورتوں کے بیچ ایک مرد کے لیے خود کے جہد وجہد کی کہانی تھی۔ بیوی اور محبوبہ کے درمیان ٹکراہٹ کو اس فلم میں محبوبہ کے لیے آنگن میں تلسی کے پودھے کے کو استعارے کے طور پر استعمال کیا گیا ہے۔ تینوں نے بہت اچھی اداکاری کی تھی۔ اس فلم میں وجے آنند نے عمدہ اداکاری کی ہے۔

'میں تلسی تیرے آنگن' کی راہی معصوم رضا کی بہت ہی سنجیدہ فلم تھی۔ رضا نے اس کے علاوہ رشی کیش مکھرجی کے کئی بہترین کامیڈی فلموں کے مکالمے بھی لکھے اور ان کامیڈی مکالموں کو بھی ہندوستانی ناظرین نے پیار اور عزت دی۔ رشی کیش مکھرجی کی ایسی ہی ایک کامیڈی فلم تھی 'گول مال' یہ فلم ۱۹۷۹ء میں منظر عام پر آئی۔ فلم 'گول مال' کامیڈی کے زمرے میں ہندوستانی سینما کی تاریخ میں بہت اہم مقام رکھتی ہے۔ فلم گول مال کے سلسلے میں پرہلا داگروال کی رائے مندرجہ ذیل ہے۔

''رشی کیش مکھرجی کی کمرشیلی روپ سے سب سے زیادہ کامیاب فلموں میں سے ایک۔ نوکری پانے کے لیے ایک **Middle Class** نوجوان کے ذریعے کئے گئے جڑواں بھائیوں کے ڈرامے کا خوبصورت تحلیل۔ امول پالیکر اور اتپل دت کی کبھی نہ بھولنے والی اداکاری، یہ فلم ثابت کرتی ہے کہ رشی کیش مکھرجی کتنے اونچے پائے کے ہدایت کار تھے۔ اور مختلف موضوعات پر مبنی فلموں کو ایک جیسی صلاحیت سے سنبھال سکتے تھے۔

دینا پاتھک ڈیوڈ، وندیا گوسوامی دوسرے اداکار، گیت کار، گلزار اور موسیقار آر ڈی برمن اہم نغمے

آنے والا پل جانے والا ہے' گول مال ہے بھائی سب گول مال ہے سیدھے رستے کی یہ الٹی چال ہے، اس فلم کے لیے امول پالیکر کو بہترین اداکار اور اتپل دت کو بہترین کامیڈی اداکار کا فلم فیئر آوارڈ ملا اور گلزار کو نغمہ لکھنے کے لیے''(۳۵)

راہی معصوم رضا کی بحیثیت اسکرپٹ رائٹر پوری فلمی زندگی میں یوں تو کئی ایسے سال رہے جب انہوں نے اپنے قلم کے زور سے ہندوستانی سینما کو کئی بہترین فلمیں دیں۔ رضا کی فلمی زندگی کا ایک ایسا ہی سال ۱۹۸۰ء تھا جب ایک طرف انہوں نے ایک سماجی فلم 'ہم پانچ' لکھی۔ یہ رضا کی ایک سماجی کامیاب فلم تھی تو دوسری طرف انہوں نے تفریحی فلم 'قرض' لکھی یہ بھی اپنے زمانہ کی بہت کامیاب فلم کہلائی۔

'ہم پانچ' ۱۹۸۰ء دکھچن ہندوستانی فلم ساز باپو کی پہلی ہندی فلم تھی۔ یہ فلم 'پٹانا کناگلی' کی کنر فلم کا ہندی ترجمہ ہے جس میں وہ جدید دور میں مہابھارت کی کہانی کہتے ہیں۔ اس کے لیے وہ اتر پردیش کی زمین داری نظام کا انتخاب کرتے ہیں کرشن کے روپ میں سنجیو کمار نے اثر انداز اداکاری کی ہے۔ دوسرے اداکاروں میں متھن چکرورتی، راج ببر، دیپتی نول، امریش پوری، شبانہ اعظمی، نصیرالدین شاہ، گلشن گرو ور اہم ہیں۔

قرض (۱۹۸۰) شبھاش گھئی کے ذریعے ہدایت دی گئی سب سے تفریحی فلم کو ۲۵ سال بعد پھر قرض کے نام سے ہی بنایا گیا لیکن وہ اس قدر کامیاب نہیں ہو پائی۔ پرانی فلم قرض میں رشی کپور اور ٹینا منیم کی بہترین اداکاری تھی۔ پچھلے جنم کی اس کہانی کو گھئی نے بہت یقینی طور پر پیش کیا تھا۔ جسے ناظرین نے قبول کیا اور یہ فلم ۱۹۸۰ کے کامیاب فلموں میں شمار کی گئی۔

اس کے علاوہ رضا نے ہندوستان کے بہترین ہدایت کار یش چوپڑا کی بھی کئی فلموں کے مکالمے لکھے۔ ان میں ایک تھی 'لمحے (۱۹۹۱)'، دوسری پرمپرا (۱۹۹۲) دونوں فلمیں ٹھیک ٹھاک چلیں۔ فلم لمحے کے بارے میں پرہلاد اگروال لکھتے ہیں۔

''لمحے، یش چوپڑا کی بہت جذباتی فلم ہے۔ اگر چہ یہ فلم ٹکٹ کھڑکی پر کامیاب نہیں ہوسکی۔ لیکن اس فلم کی ہنی ایرانی کے ذریعے لکھی گئی کہانی جدید محبت کی داستان کے اہم اور نئے پہلوؤں کو سامنے لاتی ہے۔ دراصل فلم ساز نے شری دیوی کے عاشق کی کردار کے لیے اگر ٹھیک اداکار کا انتخاب کیا ہوتا تو یہ فلم ناظرین کو ناامید نہیں کرتی۔ خاندان اور شخصیت کے درمیان کشمکش کو اندرونی اور ہمدردی کے ساتھ یش چوپڑا نے شری دیوی کو دوہرے کردار میں بہت خوبصورتی سے ابھارا ہے۔ شیو۔ ہری کا سنگیت، راجستھانی لوک گیت کے رنگ میں رنگا ہوا ہے۔ میگھا ارے میگھا۔ مہارے راجستھان ماں کے ساتھ سب سے دلکش گیت لتا کے آواز میں موجود ہے چھیڑو نہ نند کے لعل کہ میں ہوں برج بالا۔ نہیں میں رادھا تیری۔ شری دیوی اور انو پم کھیر اداکاری کے لیے ہنی ایرانی کہانی کے لیے، ڈاکٹر راہی معصوم رضا کو مکالمہ کے لیے فلم فیئر آوارڈ عطا کئے۔ یش چوپڑا کو بھی بہترین فلم کے لیے فلم فیئر کا آوارڈ ملا۔''(۳۶)

راہی معصوم رضا کا شمار ان بڑے اسکرپٹ نگاروں میں کیا جاتا ہے جنہوں نے بڑی کامیابی سے بہترین کامیڈی فلمیں لکھنے کے علاوہ آرٹ فلمیں بھی لکھیں۔ رضا ایک طرف رشی کیش مکھرجی جو کامیڈی فلمیں بناتے تھے تو دوسری طرف چیتن آنند جیسے آرٹ فلمیں بنانے والے کے بھی قریب تھے۔ انہوں نے صاف ستھری اور سبق آموز کامیڈی فلمیں بھی لکھیں تو وہیں دوسری طرف سماجی اور انسانی مسائل کو

موضوع بنا کر بھی فلمیں تخلیق کیں۔ رضا کی انہیں خوبیوں کی وجہ سے وہ ایک عظیم اسکرپٹ نگار ہوئے۔ رضا کی عمدہ تخلیق ہمیں کبھی ان بھولنے نہیں دے گی۔

ساگر سرحدی

(1971-2003)

ساگر سرحدی کا اصلی نام، گنگا ساگر ہے۔ وہ سرحد کے ہزار ضلع ''بغا'' نام کے گاؤں (جواب پاکستان) میں ہے آزادی سے تقریباً ۸۔۱۰سال پہلے پیدا ہوئے۔ ہندوستان اور پاکستان کے بٹوارے کے بعد ساگر سرحدی کا خاندان ہندوستان منتقل ہوگیا۔ ساگر سرحدی کے والد کا نام تھان سنگھ تلوار ہے۔ اوران کا کاروبار تقسیم سے پہلے افیون اور شراب کے ٹھیکیدار کا تھا۔ ساگر سرحدی نہ صرف فلم اسکرپٹ نگار ہیں بلکہ ڈرامہ نگار اور ڈرامہ کے پروڈیوسر بھی ہیں۔ انہوں نے فلموں میں صرف پیسوں کے لیے لکھا تھا ان کا پہلا اور آخری پیار تھیٹر اور ڈرامہ نگاری ہی ہے۔ ساگر سرحدی سے متعلق انسائیکلوپیڈیا آف ہندی سینما میں لکھا ہوا ہے۔

> **Sarhadi became a well known director in theatre and fo made his own theatre group, the curtain, the joined the Indian people theatre Association (ipta) where he worked with such Artists as Balraj sahni A.K. Hangal and chetan Anand with many ipta members entering films Sarhadi, also gave up theatre to devote himself to cinema. He wrote for several films that proved sucessful, these include Kabhi Kabhie, noorie, and more, recently Kaaho na pyaar hai his script are acknowledge for their lyrical quality in 1976, he won the filmfare award for best dialogue write for kabhi kabhie"(37)**

ساگر سرحدی کو تیسری قسم کے ہدایت کار واسو بھٹا چاریہ نے پہلی بار فلموں میں لکھنے کا موقع دیا فلم تھی 'انو بھوٗ(۱۹۷۱ء)۔ اس فلم میں سنجیو کمار، تنوجا، اور دنیش ٹھاکر نے کام کیا تھا۔ نغمہ نگار گلزار تھے۔ اس فلم کے گیت کو گایا تھا گرودت کی بیوی گیتا دت نے۔ فلم انو بھو کی کہانی ایک شوہر کے اردگرد گھومتی ہے جس کی ملاقات اپنی بیوی کے پہلے عاشق سے ہوجاتی ہے اور وہ یہ ماننے کو راضی ہی نہیں ہے کہ اب تک اس کی بیوی کا اس کے پہلے والے عاشق سے رشتہ نہیں ہے۔ فلم کا جونر فیملی تھا۔ جس میں ایک چھوٹا سا شک بڑی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ فلم کی اسکرپٹ بھی اچھی تھی۔ فلم 'انو بھوٗ ۱۹۷۱ء کی بہترین فلموں میں شمار کی جاتی ہے۔ اسی فلم کے بارے میں پرہلاد اگروال اپنے خیالات کا اظہار کرتے ہوئے

لکھتے ہیں۔

'تیسری قسم' واسو بھٹا چاریہ کی پہلی ہدایت کردہ فلم ہے۔اور اس سے واسو کے آئندہ فلمی سفر کا کوئی رشتہ قائم نہیں ہوتا۔ 'انو بھوٗ(۱۹۷۱ء) اوشکار،(۱۹۷۳) مدھو مالتی، (۱۹۷۸) گرہ پرویش،(۱۹۷۹) پنچ وٹی (۱۹۸۶) اور آستھا (۱۹۹۶) بھی ٹھیک ناصر حسین کی فلموں کی طرح ہیں ۔جو ایک ہی کہانی کے مختلف شکل ہیں۔شادی شدہ زندگی میں تیسرے شخص کی آمد اور اس سے پیدا ہوئے ذہنی تناؤ اور خود کے جدو جہد کے مختلف حالات 'انو بھوٗ سے آستھا تک واسو ایک ہی کہانی طرح طرح سے کہتے ہیں آخری فلم 'آستھا' میں ہی وہ معاشیات اور سماجی متضاد سے شادی شدہ رشتوں کے الگاؤ کو جوڑتے ہیں۔

امر جو اخبار کا ایڈیٹر ہے وہ اپنی بیوی میتا کے پہلے عاشق ششی کو اپنے نئے اسسٹنٹ کے روپ میں پا کر شک اور تناؤ کا شکار ہوتا ہے۔اس کی اپنی مصروفیات اور میتا کا ششی کے ساتھ پہلا عشق وہ مان ہی نہیں سکتا کہ اس کی بیوی کے اپنے پہلے عاشق کے ساتھ آج کوئی رشتہ نہیں ہے۔سنجیو کمار (شوہر) تنوجہ (بیوی) اور دنیش ٹھاکر (پہلے کا عاشق) کے روپ میں اتنا باریک اور اہم اداکاری کرتے ہیں فلم انو بھوٗ' اپنے نام کے مطابق اپنی خوصوصیات کو ثابت کرتا ہے۔۔(۳۸)

۱۹۷۱ء میں فلم 'انو بھوٗ' میں مکالمہ لکھنے کے بعد انہوں نے تقریباً چھ سال بعد یعنی ۱۹۷۷ء میں یش چوپڑا کیمپ میں انٹری ماری اور یش چوپڑا کی بے حد کامیاب فلم 'کبھی کبھی' (۱۹۷۶ء) کی اسکرپٹ لکھی۔یش چوپڑا کی ہدایت کاری میں بننے والی یہ فلم بڑی کامیاب ثابت ہوئی۔یہ بھی ایک فیملی فلم تھی جس کی بنیاد عشق تھا۔ان کے بعد ۱۹۷۷ میں ساگر سرحدی نے 'دوسرا آدمی' اور 'انکار' فلم لکھی۔۱۹۸۱ء میں یش چوپڑا کے لیے ایک بار پھر 'سلسلہ' کی اسکرپٹ لکھی۔اس فلم میں امتیابھ، جیابھادری، اور ریکھا نے بے حد خوبصورت اداکاری کی۔ایسا کہا جاتا ہے کہ اس فلم کی کہانی امیتابھ بچپن کی اصل زندگی سے متاثر تھی۔اس فلم میں امیتابھ کی بیوی کا رول جیا بہادری اور اس کی محبوبہ کا رول ریکھا نے ادا کیا تھا۔فلم میں پے چیدگی اتنی زیادہ تھی کہ یش چوپڑا کی دوسری فلموں کی طرح یہ فلم چل نہ سکی۔اس فلم کی کہانی بھی عشق کی داستان پر مبنی ہے۔جسے خوبصورتی سے پیش نہ کیا جا سکا حالانکہ کہانی بالکل نئے طرز کی تھی۔سلسلہ کے بارے میں سنجیو سری واستو لکھتے ہیں:

''یش چوپڑا کی فلم میں امیتابھ، جیا، ریکھا، ششی کپور، سنجیو کمار کی اداکاری دلکش ہے لیکن یہ ایک ناکام فلم رہی۔ناکام صرف اس لئے کہ اس میں امیتابھ 'ریکھا' جیا کی محبت کو بے وجہ اصل زندگی سے جوڑنے کی بے کار کوشش کی گئی۔اس سے ہدایت کار کو کہانی میں اتنے پیچ ڈالنے پڑے کے ناظرین اوب گئے۔اب ساحر نہیں رہے تھے جنہوں نے زندگی بھر یش چوپڑا کی فلموں میں نغمے لکھے تھے ان کی جگہ آئے جاوید اختر، حسن کمال، ندا فاضلی، راجندر کرشن۔

موسیقار، شیو، ہری، گیت کے ساتھ امیتابھ بچپن کی آواز میں بھی دو خوبصورت گیت 'نیلا آسمان سو گیا' اور ان کے والد ہری ونش رائے بچن کا لوک گیت 'رنگ برسے بھیگے چنر والی' جس کے بغیر آج بھی ہولی کا رنگ پورا نہیں ہوتا۔''(۳۹)

۱۹۸۲ء میں ساگر سرحدی نے ایک بے حد خوبصورت فلم ''بازار'' لکھی۔ اور اس فلم کے ہدایت کی ذمہ داری اپنے کندھوں پر رکھی۔ عورتوں کے استحصال کے مدعے کو اٹھاتی یہ فلم ۱۹۸۲ کی ہر لحاظ سے کامیاب فلم تھی۔ اس فلم کی کہانی انہوں نے بہت ریسرچ کر کے لکھی تھی۔ جس میں یہ بتایا گیا تھا کہ لڑکیوں کو محض کچھ پیسوں کے عوض میں عمر دراز مردوں کے ساتھ کچھ مہینوں کے لیے شادی کرادی جاتی ہے۔ اس سے جڑے ہوئے لوگوں کے نفسیات کی عکاسی بڑے بہترین انداز میں کی گئی۔ فلم 'بازار' سے متعلق ایک اہم پہلو کی طرف اشارہ کرتے ہوئے سندیپ کمار پانڈے لکھتے ہیں۔

''پاپولر ہندی سینما میں جیسا کہ اوپر ذکر کیا گیا ہے مسلم کردار یا تو رحیم بھائی، رحمٰن چاچا، یا امی، آپا کے روپ میں دکھتے ہیں یا حال کے دنوں میں وہ دہشت گرد بن کر سامنے آتے ہیں۔
اپنے خوش نما پلوں میں ان کرداروں کے حصے یا تو لکھنوی نفاصت کے ساتھ تہذیبی اردو بولنا آتا ہے یا پھر غزلوں اور مجروں کی محفلیں سجانا، اپنے بڑے دور میں یہ کردار گولیاں داغتے ہیں۔
ہندی سینما کے مسلم کردار انھیں دو چھوڑوں کے درمیان جھولتے رہے ہیں لیکن بازار نے اس روایت کو توڑا، ایک حد تک روایتی ہونے کے باوجود اس کرداروں کی مضبوطی دیکھنے لائق ہے۔
پہلے آئی تمام ہندی فلموں کے مسلم کردار دراصل **Arabian Night** کے کرداروں کی ہی تفصیل ہے ہم انھیں بڑی آسانی سے شیریں فرہاد، لیلیٰ مجنوں وغیرہ سے **Relate** کر سکتے ہیں۔ ان فلموں میں اصل مسلم کلچر یا اس کا **social Context** نہیں تلاش کیا جا سکتا'' (۴۰)

ساگر سرحدی کے فلمی زندگی کا آغاز بطور اسکرپٹ نگار واسو بھٹا چاریہ کی فلم انوبھو سے ہوا۔ اس کے بعد بھی انہوں نے بازار، نوری وغیرہ بہترین فلمیں تخلیق کر اپنی سماجی سمجھ کو متعارف کرایا۔ اس کے علاوہ انہوں نے یش چوپڑا اور راکیش روشن کے لیے کچھ کمرشیل فلمیں ضرور کیں لیکن اس میں بھی سماجی عناصر پنہا تھے۔ اس کے علاوہ ان کی فلمی زندگی پر نظر ڈالیں تو وہ فلمیں بالکل فنکارانہ نظر آتی ہیں۔

قادر خان

(1974-1999)

قادر خان ۲۲ر اکتوبر ۱۹۳۵ء کو مہاراشٹر میں پیدا ہوئے۔ انہوں نے اسماعیل یوسف کالج سے گریجویشن کیا۔ اور ممبئی کے بائیکلہ میں ایم. ایچ. صابو صدیق کالج میں سول انجینئرنگ کے پروفیسر تھے۔ قادر خان کالج کے زمانے سے ہی ڈراما لکھتے اور اس میں اداکاری کیا کرتے تھے۔ اس کے بعد انھیں فلموں میں مکالمہ لکھنے کا آفر آیا۔ جس کے لیے ہدایت کار منموہن دیسائی نے انھیں ایک لاکھ اکیس ہزار کی رقم دی۔ اس فلم کا نام 'روٹی' تھا جو ۱۹۷۴ء میں آئی تھی۔ لیکن کچھ لوگ یہ بھی مانتے ہیں کہ بطور مکالمہ نگار قادر خاں کی پہلی فلم کوئی اور تھی اس طرف اشارہ کرتے ہوئے محمد جاوید مولاؔ لکھتے ہیں۔

''اسی دوران ایک نام آہستہ آہستہ اپنے معنی خیز اور جاندار مکالموں کے ذریعے ہر خاص و عام

کو اپنی جانب متوجہ کیئے ہوئے تھا وہ کوئی اونہیں اداکار قادر خان تھے۔ اپنی پہلی فلم 'جوانی دیوانی' سے حالیہ ریلیز فلم 'کھلم کھلا پیار کریں گے' تک جاری وساری ہے۔ قادر خان نے بحیثیت اداکار ہندوستانی صنعت میں اپنی شناخت قائم کرلی ہے چونکہ فلموں میں آنے سے قبل طالب علمی کے دور میں صابوصدیقی کالج میں ڈرامے کھیلتے تھے۔ اوراپنے ڈرامے خودلکھا کرتے تھے، اس لئے فلموں میں مکالمے لکھنا ان کے لیے مشکل نہیں تھا۔ سب سے پہلے قادر خان کی شخصیت سے متاثر ہوکر افسانہ نگار راجندر سنگھ بیدی اوران کے فرزند نریندر بیدی جو ایک فلم 'جوانی دیوانی' بنارہے تھے، میں قادر خان کو مکالمہ لکھنے کے لیے رضامند کیا۔ یہ فلم تو نہیں چلی مگر بحیثیت مکالمہ نگار قادر خان چل پڑے۔ فلم 'روٹی' کے لیے قادر خان نے نہ صرف خوبصورت وجاندار مکالمے لکھے بلکہ شاید پہلی بار کسی مکالمہ نگار نے اپنے مخصوص انداز میں مکالمے ریکارڈ کر کے دیئے۔ یہ فلم زبردست کامیاب ہوئی۔'' (۴۱)

۱۹۷۷ء میں قادر خان نے ہدایت کار منموہن دسائی کے لیے دو فلمیں لکھی۔ پہلی فلم تھی امر، اکبر، انتھونی اس فلم میں تین بھائیوں کے بچھڑنے اوراس کے الگ الگ مذہب میں پرورش پانے کی کہانی ہے جس کو اچھی طرح سے لکھنے کے علاوہ بہترین ہدایت سے سجایا بھی گیا۔ اس فلم میں ونود کھنّا، امیتابھ بچّن اور رشی کپوؔر نے بہترین اداکاری کی ہے۔ اس کے علاوہ قادر خان نے ایک اورکامیاب فلم 'دھرم ویر' لکھی۔ یہ کہانی ایک ہی ماں کے دو بچھڑے ہوئے بچوں کی کہانی ہے۔ جس میں ایک راجہ ہوتا ہے اور دوسرا غریب لوہار، دونوں دوست ہیں اور آخر میں دونوں بھائی ایک دوسرے کو پہچان جاتے ہیں۔ اس فلم میں دھرمیندؔر اور جیتندؔر نے بہترین اداکاری کی تھی۔ نغمہ اور موسیقی بھی بہت بہترین تھی۔ فلم 'دھرم۔ ویر' کے بارے میں پرہلاد اگروآل لکھتے ہیں۔

''یہ بھی منموہن دیسائی کی دھرمیندر، جتندر، زینت امان، نیتو سنگھ، پراؔن، پردیپؔ کمار، جیون، اندرانی مکھرجی، رنجیت، سجیت کمار، دیو کمار اور باز (پرندہ) اداکار کی کامیاب فلم تھی۔ اس راجا۔ مہاراجاؤں کی Fantacy کہانی کی بنیاد محبوب کی 'آن' سے لیا گیا ہے۔ یہاں بھی سنگ دل راجکماری کو ایک بہادر نوجوان محبت کا سبق پڑھاتا ہے۔ وہاں نادرا اور دلیپ کمار تھے، یہاں زینت اور دھرمندر ہیں۔ کہانی کچھ نہیں یا سب کچھ وہی ہے۔ یہاں بچپن میں دو بھائی کھو جاتے ہیں اور کئی اہم واقعات اور معاون Villain سے طرح طرح کے جنگی منظر، نغموں کے بعد آخر میں مل جاتے ہیں۔ قادر خاں کے مکالمے چٹیلے اور تفریحی ہیں۔ گیت کار موسیقار، آنند بخشی اور لکچھمی کانت۔ پیارے لال، مشہور گیت 'سات عجوبے اس دنیا میں آٹھویں اپنی جوڑی' 'او میری محبوبہ' وغیرہ۔ (۳۸)

۱۹۸۱ء میں قادر خاں نے ہدایت کار راجن سپی کے لئے ایک ہالی ووڈ کی فلم کو ہندوستانی رنگ وآہنگ میں ڈھالا۔ اسکا نام 'ستے پر ستا' تھا۔ یہ ایک کامیڈی فلم تھی جو آخر کے دس منٹ میں جاکر سنجیدہ ہوتی ہے۔ اس میں امیتابھ بچپن اور ہما مالینی نے بہترین اداکاری کی تھی۔ ۱۹۸۱ء کی بے حد کامیاب فلموں میں اس کا شمار ہوتا ہے۔ اس فلم کی کہانی سات بھائیوں کی ہے۔ جو بہت ہی گنوار زندگی میں جینا اپنی شان سمجھتے ہیں پھر

ان میں سے بڑے کی شادی ہوجاتی ہے اوران چھ کی ایک اکیلی بھابی ان کو سدھارنے کا کام کرتی ہے۔ پھرامیتابھ کے باقی بھایئوں کو پیار ہوجاتا ہے ان کے پیار کو ملانے کے لیے امیتابھ بچپن اور ہما مالنی ان کی مدد کرتے ہیں فلم 'ستے پرستا' کے بارے میں پرہلاد اگروال لکھتے ہیں۔

> ''ہدایت کار راجن سپی نے اسٹین لی دوشن کی ۱۹۵۴ء میں بنائی گئی فلم Seven brides for seven brothers کا تفریحی اور کامیاب ترجمہ اس فلم کی شکل میں کیا تھا۔ سات بھائیوں میں سب سے بڑے تھے امیتابھ بچن اوران کے چھ بھائی سچن، شکتی کپور، سدھیر، پینٹل کمل جیت اور رنجیت، اداکارہ تھیں ہیما مالنی، دوسرے اداکار امجد خاں، رنجیتا، پریما نارائن، آشا سچ دیو، اور رجنی شرما۔ اس مزاحیہ فلم میں امیتابھ بچن نے متعین کردار میں بھی خوبصورت اداکاری کی تھی۔ گیت کار، گلشن باورا، اور موسیقار آر۔ڈی برمن، اس فلم کے چٹپٹے مکالمے، جس کامیابی میں بڑا تعاون تھا قادر خاں نے لکھے تھے''۔(۴۳)

امیتابھ بچن دو طرح کی فلموں کے تعاون سے اتنے بڑے اسٹار ہوئے۔ پہلی سنجیدہ فلمیں جس کے خالق مشہور اسکرپٹ نگار جوڑی سلیم۔جاوید کی ہے۔ دوسری وہ فلمیں ہیں جن کا اہم پلاٹ کامیڈی پر ٹکا ہوا ہوتا تھا۔ ایسی اکثر فلمیں قادر خان کی قلم کا روز ہیں۔ قادر خان کو ہندوستانی سینما کا جدید کامیڈی کا تخلیق کردہ اسکرپٹ رائٹر کہا جائے تو غلط نہیں ہوگا۔ قادر خان جدید کامیڈی کو تقریباً ۲۵ سالوں تک اپنی بہترین اسکرپٹ نگاری کی بدولت اکیلے سینچتے رہے۔ جس سے ہندوستانی سینما فیضیاب ہوتا رہا ہے۔ اگر کبھی بھی ہندوستانی سینما کی کامیڈی فلموں کے حوالے سے تاریخ لکھی جائے گی قادر خان کا نام سرِ فہرست آئے گا۔

☆☆☆

حواشی

۱۔خالد عابدی۔اردومراسلاتی انٹرویو۔ص ۲۲۱

۲۔خالد عابدی۔اردومراسلاتی انٹرویو۔ص ۲۲۲۔۲۲۱

۳۔سنجے شری واستو۔ہندی سینما کا اتہاس۔ص ۴۱۔۴۰

۴۔سنجیو شری واستو۔ہندی سینما کا اتہاس۔ص ۵۲

۵۔ترتیب۔پرہلاد اگروال۔ہندی سینما۔بیسوی سے اکیسوی صدی تک۔ص ۲۵۵

۶۔انیس امروہوی۔پس پردہ۔ص ۵۱

۷۔مؤلف۔ڈاکٹر الف انصاری۔ہندوستانی فلم کا آغاز وارتقاء۔ص ۲۱۳

۸۔سنجیو شری واستو۔ہندی سینما کا اتہاس۔ص ۵۴

۹۔ترتیب ومقدمہ۔پروفیسر قمر رئیس۔ترقی پسند ادب کے معمار۔ص ۹۳۔۹۲

۱۰۔ترتیب: پرہلاد اگروال۔ہندی سینما بیسوی سے اکیسویں صدی تک۔ص ۷۸۔۷۷

۱۱۔منموہن چڈا۔ہندی سینما کا اتہاس۔ص ۲۰۵

۱۲۔ترتیب۔پرہلاد اگروال۔ہندی سینما۔بیسوی سے اکیسوی صدی تک۔ص ۱۴۸،۱۴۷،۱۴۶

۱۳۔ترتیب ومقدمہ۔پروفیسر قمر رئیس۔ترقی پسند ادب کے معمار۔ص ۹۹

۱۴۔ترتیب۔پرہلاد اگروال۔ہندی سینما بیسوی صدی سے اکیسویں صدی تک۔ص ۲۳۶

۱۵۔ترتیب۔پرہلاد اگروال۔ہندی سینما،بیسوی صدی سے اکیسویں صدی تک۔ص ۲۷۸۔۲۷۶

۱۶۔ترتیب۔پرہلاد اگروال۔ہندی سینما بیسوی سے اکیسویں صدی تک۔ص ۲۹۳۔۲۹۲

۱۷۔منموہن چڈا۔ہندی سینما کا اتہاس۔ص ۳۰۷

۱۸۔ترتیب۔پرہلاد اگروال۔ہندی سینما بیسوی صدی سے اکیسوی صدی تک۔ص ۳۴۸

۱۹۔ترتیب۔پرہلاد اگروال۔ہندی سینما بیسوی سے اکیسویں صدی تک ص ۳۸۸۔۳۸۷

۲۰۔ترتیب۔پرہلاد اگروال۔ہندی سینما بیسوی سے اکیسویں صدی تک۔ص ۹۰

۲۱۔ترتیب۔پرہلاد اگروال۔ہندی سینما بیسوی سے اکیسوی صدی تک۔ص ۳۴۴۔۳۴۳۔۳۴۲

۲۲۔محمد خالد عابدی۔ہماری فلمیں اور اردو۔ص ۵۷

۲۳۔منموہن چڈا۔ہندی سینما کا اتہاس۔ص ۳۲۸

۲۴۔منموہن چڈا۔ہندی سینما کا اتہاس۔ص ۳۸۷

۲۵۔بحوالہ منموہن چڈا۔ہندی سینما کا اتہاس۔ص ۳۹۰

۲۶۔مؤلف۔الف انصاری۔ہندوستانی فلم کا آغاز وارتقاء۔ص ۳۶۸۔۳۶۷

۲۷۔منموہن چڈا۔ہندی سینما کا اتہاس۔ص ۳۴۴۔۳۴۳

۲۸۔شازیہ رشید۔انڈین سینما تاریخ کے آئینے میں۔ص ۲۰۵۔۲۰۴

۲۹۔مرتب۔پرہلاد اگروال۔ہندی سینما بیسوی سے اکیسویں صدی تک۔ص ۳۳۵

۳۰۔مرتب۔پرہلاد اگروال۔ہندی سینما بیسوی سے اکیسویں صدی تک۔ص ۳۶۸۔۳۶۷

۳۱۔مرتب۔پرہلاد اگروال۔ہندی سینما۔بیسوی سے اکیسویں صدی تک۔ص ۴۷۹

۳۲۔مرتب۔پرہلاد اگروال۔ہندی سینما۔بیسوی سے اکیسویں صدی تک۔ص ۳۸۹

۳۳۔مرتب۔پرہلاد اگروال۔ہندی سینما۔بیسوی سے اکیسویں صدی تک۔ص ۳۸۹

۳۴۔ترتیب ومقدمہ۔پروفیسر قمر رئیس۔ترقی پسند ادب کے معمار۔ص ۲۵۲

۳۵۔مرتب۔پرہلاد اگروال۔ہندی سینما بیسوی سے اکیسویں صدی تک۔ص ۴۱۵

۳۶۔مرتب: پرہلاد اگروال۔ہندی سینما۔بیسوی سے اکیسویں صدی تک۔ص ۵۰۳

Encyclopeadia of Hindi cinema: edited Gulzar & others P.617۔۳۷

۳۸۔مرتب۔پرہلاد اگروال۔ہندی سینما بیسوی سے اکیسویں صدی تک۔ص ۳۳۹۔۳۳۸

۳۹۔مرتب۔پرہلاد اگروال۔ہندی سینما بیسوی سے اکیسویں صدی تک۔ص ۴۳۰۔۴۲۸

۴۰۔مرتب۔پرہلاد اگروال۔ہندی سینما۔بیسویں سے اکیسویں صدی تک۔ص ۴۱۳

۴۱۔مؤلف۔ڈاکٹر الف انصاری۔ہندوستانی فلم کا آغاز وارتقاء۔ص ۳۵

۴۲۔مرتب۔پرہلاد اگروال۔ہندی سینما بیسوی سے اکیسویں صدی تک۔ص ۴۰۳۔۴۰۲

۴۳۔مرتب۔پرہلاد اگروال۔ہندی سینما۔بیسویں سے اکیسویں صدی تک۔ص ۴۳۴

باب چهارم

سلیم۔جاوید: بحیثیت اسکرپٹ رائٹر

(الف) سلیم۔جاوید کہانی کار

(ب) اسکرین پلے اور سلیم۔جاوید

(ج) مکالمہ نگار: سلیم۔جاوید

(الف) سلیم۔جاوید کہانی کار

سلیم۔جاوید نے انداز، یادوں کی بارات، زنجیر، ہاتھ کی صفائی، مجبور، آخری داؤ، دیوار، شعلے، ایمان۔دھرم۔ڈون، ترشول، کالا پتھر، دوستانہ، شان، کرانتی، شکتی، مسٹر انڈیا، زمانہ کی فلموں کی کہانیاں لکھیں۔

زنجیر (۱۹۷۳)

زنجیر ایک ایسے نوجوان غصے والے پولس آفیسر وجے کی کہانی ہے جو اپنے فرض کو اپنا ایمان اور جرم کو اپنا سب سے بڑا دشمن مانتا ہے۔ بچپن میں اس کی بہن کی موت نقلی دوائی سے ہوجاتی ہے۔جس میں اس کا باپ بھی شریک ہوتا ہے۔پھر وجے کے باپ کو یہ احساس ہوتا ہے تو وہ نقلی دوائی بنانے والے کا ساتھ چھوڑ کر ایک اچھے انسان کی زندگی گزارنے کی سوچتا ہے۔اسی بات سے پریشان ہوکر نقلی دوائی بنانے والے وجے کے ماں باپ کو مارڈالتے ہیں لیکن وجے بچ جاتا ہے۔وہ اپنے والدین کے قاتل کے صرف ہاتھ کو دیکھتا ہے جس میں ایک زنجیر بندھی ہوئی ہے اور اس زنجیر میں ایک گھوڑا نما ہوتا ہے۔یہ زنجیر میں بندھا گھوڑا نما وجے کے معصوم ذہن پر نقش ہوجاتا ہے اور اسے خواب میں آکر خوب پریشان کرتا ہے۔وجے کے والدین کی موت کے بعد اس کی پرورش ایک پولس آفیسر کرتا ہے جس سے وجے جوان ہوکر ایک پولس آفیسر بنتا ہے۔اس کی پوسٹنگ نئی جگہ ہونے کے بعد اس علاقے کے سب سے مشہور غنڈے شیر خاں کو وہ پولس اسٹیشن بلاتا ہے۔تفتیش کے دوران ان کے جرائم کا پلندہ تہہ در تہہ کھلتا چلا جاتا ہے جس سے مار پیٹ کی نوبت آتی ہے اور وجے شیر خاں کے تمام غیر قانونی دھندے بند کرنے کو کہتا ہے۔ جسے وہ مان بھی لیتا ہے۔اس کے بعد پھر دونوں میں گہری دوستی ہوجاتی ہے۔ایک بار وہ کسی خبری کی خبر پر ایک غیر قانونی سامانوں سے بھرے ٹرک کا پیچھا کررہا ہوتا ہے۔ٹرک شہر کی طرف آجاتی ہے جس سے کئی معصوم بچے مارے جاتے ہیں۔جس کی چشم دید گواہ ایک چاقو چھوری تیز کرنے والی لڑکی ہوتی ہے۔ پہلے تو وہ لڑکی اس ٹرک والے کو پہچاننے سے انکار کردیتی ہے۔لیکن ان معصوم بچوں کی لاش دیکھ کر وہ اپنا فیصلہ بدل دیتی ہے اور اس ٹرک والے کو پہچان لیتی ہے۔

اس دوران وجے کا شک تیجا پر گہرا ہوجاتا ہے۔اور وجے اسے قانون کی گرفت میں لینے کی دھمکی بھی دے دیتا ہے۔ادھر چاقو چھری تیز کرنے والی لڑکی مالا پر تیجا کے لوگ حملہ کرتے ہیں اور وہ اپنی جان بچانے کی خاطر وجے کے ہی گھر پر رہنے کی بات کرتی ہے۔وجے اسے اپنے بھائی اور بھابی کے پاس چھوڑ کر آتا ہے تاکہ اسے زندگی جینے کا شعور آجائے اور دھیرے دھیرے دونوں میں پیار ہوجاتا ہے۔ادھر تیجا وجے کو بڑا خطرہ مانتے ہوئے اسے جھوٹے رشوت کے کیس میں پھنسا کر جیل بھیج دیتا ہے۔جیل سے نکلنے کے بعد اس کا مقصد تیجا کو تباہ و برباد کرنا ہوتا ہے، لیکن مالا اسے اپنے پیار کا واسطہ دے کر نئی زندگی گزارنے کی باتیں کرتی ہے جسے وجے مان لیتا ہے۔سب کچھ ٹھیک چل رہا ہوتا ہے کہ اچانک اسی خبری کا فون وجے کے پاس آتا ہے اور وہ اس سے ملنے کی باتیں کرتا ہے پھر وہ خبری اپنی پوری کہانی سناتا ہے کہ کس طرح کرسمس کے دن نقلی شراب کی وجہ سے اس کے تینوں بیٹوں کی موت ہوگئی اور وجے ایک بار پھر تیجا کو تباہ و برباد کرنے کی ٹھان لیتا ہے جس میں شیر خاں اس کا برابری کا ساتھ دیتا ہے۔

اس فلم کے آخری سین میں جب تیجا اور وجے کا آمنا سامنا ہوتا ہے اس وقت تیجا وجے کو شراب دینے کے لئے اپنا ہاتھ آگے کی طرف کرتا ہے وجے کو وہی زنجیر جس میں چھوٹا سا گھوڑا بندھا ہوا دکھائی دیتا ہے جسے وجے پہچان لیتا ہے اور آخرکار اپنے والدین کی بھی موت کا بدلہ تیجا کی موت سے لے لیتا ہے۔اس سے متعلق google پر موجود فلم زنجیر کی کہانی ملاحظہ فرمائیں:

The Film opens on Diwali with the death of young Vijay Khanna's parents, done by a man of unknown identity with a white horse on his charm bracelet, "Zanjeer". Becaucse of this traumatic event, Vijay has recurring nightmares of a white stallion. Even as a child Vijay stays socially awkward and stays away from the other kids, showing the audience that he believes himself to be alone. Fast forward 20 years, and Vijay (Amitabh Bachchan) is now an inspector, an honest police officer in a town where few are just. He receives complaints about a local man, Sher Khan (pathan) (Pran) loosely based on karim lala, who is running gambling dens. When the calls Khan in for questoning, Khans' superiority complex chafes against Khanna's police authority, as he scolds the officer, telling him he only orders him around due to the uniform he wears. vijay takes him up on his challenge, and meets him in street clothes to fight him. At fight's end, Sher khan not only closes him gambling dens, but has gained respect for Vijay. He becomes an auto mechanic, and reforms his ways. Various dealings of the underworld continue unabated throughout the town, all tracing back togang leader Teja (Ajit Khan). A mysterious caller continually phones Inspector Khanna to inform him exactly when a crime is about to take place, but hangs up before Khanna can extract any more information out of him. When a traffic accident perpetrated by gang members leves several children dead, a witness, a street performer named Mala (Jaya Bhaduri) is bribed by Teja's men to keep quiet. When she is questioned by Vijay, he becomes enraged at her denying she knows anything, and to sway her differently, takes her into themorgue to view the

mangled bodies of the children. She has a change of heart, and comes clean, asking that the bribe be donated to an orphanage. She identifies the man behind the traffic accident.

Once it is known that Mala has broken her word, Teja's men come after her. She is chased through the night, narrowly escaping across the train tracks, and comming to inspector Khanna's house, desperate for shelter. He lets her in allows her to stay, and the two discover that they are both orphans, and discuss the fears associated with living alone. Khanna kindly takes her to his brother and sister-in law, and under the sister-in law's tutelage, Mala begins to learn how to keep house, as well as English, and other refinements.

Eventually, Vijay is framed for bribery, stripped of his title and position as inspector, and jailed for 6 months on false charges, trapped by Teja. When he is released from jail, he plans to take revenge. Mala, by this time, has developed from a frightened stranger seeking his help to a romantic interest for him. She begs him, to seal their relationship, that he must stop being so vengeful. He agrees, but soon must come to terms with such a promise when he meets, in a Christain cemetery, the informant who had called him in the past when he was an inspector. The man, De Silva (Om Prakash), appears half-insane, holding onto an empty bottle. He says that on Christmas several years before, his three sons drank poisoned moonshine, and died from it. Until the killer is found, he will continue to wander with the bottle. When local criminals mocked him and called him crazy, he vowed to get back at them as he could by phoning the inspector when a crime was about to happen.

After hearing this news, Vijay becomes depressed, torn between his desire to help the grieving De Silva, and his need to keep his promise to Mala that he would not take

any more revenge on the lowlifes of the town. Eventually, along with a concerted effort by sher khan to cheer up Vijay, Mala relents, vowing she will not try to control him, and says he must do what is right.

The trail of tainted moonshine leads back to Teja and his men. Upon finally cornering the crook on Diwali, fireworks bursting overheadd, Vijay also finds out that the person who murdered his parents, 20 years before, on the same night, is teja, reconisable by the Zanjeer on his wrist. Sher khan helps him to fight Teja and his men, and take justice in to their own hands, until the police arrive. When the hapless police inspector is held at gunpoint by Teja, Vijay manages to drop to retrieve a pistol from the ground, and shoots him dead, his body falling into the swiming pool."(۱)

فلم زنجیر کی کہانی کی بات کی جائے تو ایسا لگتا ہے کہ مانو سپاٹ اور خشک ہے، کیونکہ پیچیدگی کے نام پر اس فلم میں بہت ہی کم پیچیدگی ملتی ہے لیکن فلم زنجیر کی کہانی ایک علیحدہ کردار کے روپ میں قائم کی گئی فلم ہے کیونکہ فلم کی دلچسپی کا سامان اور اس کی پیچیدگی اس کے مختلف ہونے میں ہے اور اس فلم کے کامیابی کا راز Angry young man کے کردار میں ہے۔ وہ اپنے خیالات اور حرکات وسکنات سے اس فلم میں جان ڈال دیتا ہے اور جب ہم اس فلم کی کہانی کردار کے نظریے سے دیکھتے ہیں تب یہ اپنے اندر تمام صلاحیت چھپائے دکھائی دیتا ہے جو ایک کامیاب فلم کے لیے درکار ہوتی ہے۔ اس فلم کی کہانی میں کردار نگاری، سب۔ پلاٹ وغیرہ کا بہترین استعمال ملتا ہے۔ اس کہانی میں وجے کا کردار اکثر ایک جیسا ہی رہتا ہے جس کی وجہ سے کئی بڑے اداکاروں نے انھیں کرنے سے منع کر دیا تھا، لیکن اس فلم کی کہانی کے اسی کردار کی وجہ سے فلم بہت کامیاب ہوئی تھی۔

دیوار (۱۹۷۵)

فلم دیوار کی کہانی ایک ایسے غصہ والے نوجوان کی کہانی ہے جو بچپن میں اپنے والد (جو ایک مزدور لیڈر ہیں) کو اپنا ہیرو مانتا ہے۔ پھر دشمنوں کے ذریعے ایک چال میں پھنس کر وہ اپنے پریوار کی خاطر اپنے ایمان کو بیچ دیتا ہے اور اس ذلت کی زندگی سے دور کہیں چلا جاتا ہے۔ اسی وجہ سے وجے اپنے والد سے نفرت کرنے لگتا ہے۔ اسے سچائی کی معلومات نہیں ہوتی ہے کہ انھیں کی جان کی خاطر اس کے والد نے اتنا بڑا قدم اٹھایا تھا۔ یہاں وجے اور اس کی ماں کو سخت پریشانیوں کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ لیکن وجے کبھی روتا نہیں ہے۔ اس کا غم اس کے اندر چھپا ہوا ہے۔ ادھر دوسری طرف وجے کا چھوٹا بھائی پڑھنا چاہتا ہے۔ اسے پڑھانے کے لیے ماں اور وجے مل کر کماتے ہیں تا کہ ان کا بھائی خوب لکھ پڑھ سکے۔ دونوں بھائی بڑے ہوتے ہیں ایک ڈک پر نوکری کرنے لگتا ہے دوسرا جو چھوٹا ہے نوکری کی تلاش کرتا ہے۔ ایک بار بندرگاہ پر ہفتہ

وصول کرنے کی وجہ سے کچھ غنڈوں کا کسی دوسرے مزدوروں سے جھگڑا ہوتا ہے اور اس جھگڑے میں اس مزدور کی موت ہو جاتی ہے۔ اگلے دن وجے بھی ہفتہ دینے سے انکار کر دیتا ہے اور وجے کا ہفتہ وصول کرنے والوں سے جھگڑا ہو جاتا ہے۔ وہ لوگ ساونت کے آدمی ہوتے ہیں اور اسی بات سے متاثر ہو کر ساونت کا دشمن ڈابر وجے کو اپنے ساتھ کام کرنے کے لئے کہتا ہے۔ حالانکہ دونوں اسمگلر ہیں لیکن پھر بھی وجے اپنی اس مفلسی زندگی کو یاد کرتا ہے اور ڈابر کے ساتھ کام کرنے کے لئے ہاں کہہ دیتا ہے۔

ادھر وجے کے چھوٹے بھائی کی معشوقہ کے والد جو پولس آفیسر ہیں، وجے کے چھوٹے بھائی روی کو پولس کی نوکری کرنے کو کہتا ہے۔ ادھر وجے ڈابر کے ساتھ مل کر خوب پیسہ کماتا ہے اور اس دوران اس کی ملاقات انیتا نام کی لڑکی سے ہوتی ہے اور دونوں ایک دوسرے سے محبت کرنے لگتے ہیں۔ وجے کا چھوٹا بھائی پولس آفیسر بن جاتا ہے اور اسے وجے کے بارے میں تمام چیزیں پتہ چل جاتیں ہیں تو وہ اپنے بھائی کا کیس لینے سے منع کر دیتا ہے۔ پھر اسے پولس کے اعلیٰ آفیسر ایک دن سوچنے کو دیتے ہیں۔ اس دوران وجئے کا چھوٹا بھائی ایک ایسے ملزم کے پریوار سے ملتا ہے جس نے بھوک کی وجہ سے چوری کی تھی اور اسے وہاں سے یہ نصیحت ملتی ہے کہ قانون کو اپنا کام پوری ایمانداری سے کرنا چاہیے۔ پھر وجئے کا چھوٹا بھائی وجے کے بارے میں اپنی ماں کو بتاتا ہے اور دونوں وجے کا گھر چھوڑ کر چلے جاتے ہیں۔ پھر وجئے اور روی کے درمیان ٹکر کی لڑائی شروع ہو جاتی ہے۔ اس کے بعد وجے کی باپ کی موت ہو جاتی ہے اور چتا میں آگ وجے دیتا ہے۔ جس کے بعد اسے اپنی غلطی کا احساس ہوتا ہے۔ پھر انیتا جب وجے کو بتاتی ہے کہ وہ اس کے بچے کی ماں بننے والی ہے۔ تب وجے پوری طرح سے بدل جاتا ہے اور اپنے سارے برے کام چھوڑنے کا انیتا سے وعدہ کرتا ہے۔ انیتا بہت خوش ہوتی ہے۔ پھر جب وجے اپنی ماں کو مندر میں بلاتا ہے اور اس کو آشرواد دینے کی بات فون پر کرتا ہے۔

اس کے بعد ساونت کے آدمی وجے کو تلاش کرنے کے لئے انیتا کے گھر پر آتے ہیں اور وہ انیتا کو مار ڈالتے ہیں۔ اس سے وجے کا فیصلہ ایک بار پھر بدل جاتا ہے اور وہ ساونت سے انیتا کی موت کا بدلہ لیتا ہے۔ اس دوران اسکا خود کا بھائی اس کو گرفتار ہونے کے لئے کہتا ہے لیکن وہ اپنی ماں سے مندر ملنے کے لئے وہاں سے بھاگنا شروع کرتا ہے۔ اسی دوران اس کا بھائی اس کو کئی گولیاں مار دیتا ہے لیکن کسی طرح وجے اپنی ماں سے ملنے مندر پہنچتا ہے اور آخر میں اس کی موت ہو جاتی ہے اور اس اچھے کام کے لیے وجے کے چھوٹے بھائی روی کو پولس ڈیپارٹمنٹ کی طرف سے تمغہ دیا جاتا ہے۔

The film opens with the strong leadership of trade unionist, Anand Verma (Satyen Kappu), who works hard to enhance the lives of struggling laboresrs. He lives in a modest home with his wife, Sumitra Devi (Nirupa Roy), and their two young sons, Vijay (Amitabh Bachchan) loosely based on Haji Mastan, and Ravi (Shshi Kapoor). Anand, however, is blackmailed by a corrupt businessman who threatens to kill his family if Anand does not cease his protest activities. Forced into compliance, Anand is thus attacked by the very same laborers who then jeer him for his betrayal, unaware that he was blackmailed. His family is also persectued by the

angry workers. Out of shame, Anand leaves town, leaving Sumitra to care for their sons alone in poverty. Several of the angry workers kidnap Vijay and tattoo his arm with the Hindi words (translated into My Father Is a Thief) Not knowing what else to do, Sumitra brings her children to Mumbai and struggles as a day laborer to care for her now homeless sons.

Vijay, their elder brother, grows up with an acute awarencess of his father's failure and is victimized for his father's supposed misdeeds. In the process of fighting for his rights, Vijay, who starts out as a boot polisher, becomes a dockyard worker in his youth, becomes a smuggler for the underworld. Vijay beast up several thug working for their ruthless leader Samant, which then influences one of Samant's rivals to bring Vijay to his inner circle, leaving Vijay to become a new leading figure of the underworld. He also sacrificess his own education so his brother Ravi can study. Ravi is an excellent student. He is dating Veera (Neetu Singh), the daughter of a senior police officer. On the Commissioner's suggestion, Ravi applies for employment with the police, and is sent for training. Several months later, he is accepted by the police, and has a rank of Sub-Inspector. When Ravi returns home, he finds that Vijay has become a businessman overnight, has accumulated wealth, and a palatial home. one of his first assignments is to apprehend and arrest some of Bomby's hardcore criminals and smugglers which includes his brother, Vijay-much to his shock, as he had never associated his very own brother with criminal activities. Ravi must now decide between apprechending Vijay and quitting from the police force. When Ravi finds out that Vijay has acquired wealth by crime, he decides to move out along with his mother. Vijay, on the other hand becomes involved with Anita (Parveen Babi), a woman who he meets at a bar. When

Anita becomes pregnant, Vijay decides to abandon his life in the underworld, marry her, and confess his sins. He also hopes to seek forgiveness from his mother and brother. However, when Anita is brutally murdered by Samant, Vijay loses all sense and brutally murders Samant in revenge for Anita's death, leading him to be branded a criminal forever. Their mother, who had sided with Ravi despite the fact that Vijay was her favorite, is tormented by Vijay's decisions and rejects him. When the two brothers meet for a final clash, Ravi, pleading Vijay to stop running shoots Vijay in his arm and Vijay dies (after crashing his car into a wall while trying to escape) in his mother's arms, seeking forgiveness. Ravi is felicitated for pursuing justice."(۲)

فلم دیوار کی کہانی بھی کردار Angry young man کو ذہن میں رکھ کر لکھی گئی بہترین کہانی کے لیے عمدہ مثال بن گئی۔فلم دیوار کی کہانی ہر لحاظ سے مکمل ہے۔ ناظرین کو سینما گھروں میں روکے رکھنے کے لیے کہانی میں جن پیچیدگیوں کی ضرورت ہوتی ہے وہ تمام چیزیں اس میں موجود ہیں۔مثلاً اہم کردار کا ماں سے بے حد لگاؤ اور اس کا اس سے دور ہوجانا، اہم کردار کا بھائی پولس ہوجانے کی وجہ سے الگ ہوجانا۔اہم کردار کا جان کا دشمن ہونا وغیرہ اس کے علاوہ دونوں پلاٹ پائنٹ کا بہترین استعمال، خوبصورت کردار نگاری وغیرہ۔سب۔ پلاٹ بھی ایسے معلوم ہوتے ہیں جیسے وہ اہم کہانی ہی ہوں۔اس کے پلاٹ سے باہر نکلنے اور اس کے اس پلاٹ میں سما جانے کا کسی کو کوئی اندیشہ بھی نہیں ہوتا ہے۔انھیں بنیاد پر فلم دیوار کی کہانی اہم مانی جاتی ہے۔

شعلے(۱۹۷۵)

فلم شعلے دراصل ایک پولس آفیسر ٹھاکر بلدیو سنگھ کی کہانی ہے۔وہ گبر نام کے ایک بے حد خطرناک ڈاکو کو گرفتار کرتا ہے۔ایک دن گبر جیل سے بھاگ جاتا ہے اور ٹھاکر کے پورے پریوار کو مار ڈالتا ہے اور ٹھاکر کا ہاتھ بھی کاٹ دیتا ہے۔پھر گبر سے بدلہ لینے کے لیے ٹھاکر اپنے ایک پولس افسر سے جے اور ویرو کو کرایہ پر لانے کی بات کرتا ہے۔ٹھاکر کا دوست پولس آفیسر جے اور ویرو کو تلاش کرنے میں کامیاب ہوجاتا ہے۔پھر ٹھاکر خود ان سے بات کرنے کے لئے جیل کے باہر جاتا ہے اور ان سے پوچھتا ہے کہ کیا وہ اس کے لیے کام کریں گا؟ اس کے بعد دونوں کام کرنے کے لئے راضی ہوجاتے ہیں۔پھر اس کے کام کے لیے رام گڑھ پہنچ جاتے ہیں۔رام گڑھ جاتے ہوئے دونوں کی پہچان بسنتی سے ہوجاتی ہے اور اسی درمیان ویرو کو بسنتی سے پیار ہوجاتا ہے۔ جے اور ویرو دونوں ٹھاکر بلدیو سنگھ کے گھر پہنچتے ہیں۔ٹھاکر پہلے جے اور ویرو کی اپنے لوگوں سے لڑائی کرواکر ٹسٹ لیتا ہے۔پھر دونوں یہ بھی پلان کرتے ہیں کہ آج رات وہ سارا مال لے کر یہاں سے نکل جائیں گے

لیکن ٹھاکر بلدیو کی بہو جو بیوہ ہوچکی ہے، اسے دیکھ لیتی ہے۔ پھر دونوں کو یہ احساس ہوتا ہے کہ دونوں غلط کر رہے ہیں اور وہ جے ٹھاکر کی بہو سے جا کر اپنے کیے پر شرمندہ ہوتا ہے اور اس طرح جے کو ٹھاکر صاحب کی بہو سے پیار ہوجاتا ہے۔ پھر کہانی ویرو اور بسنتی کے پیار کے ارد گرد گھومتی ہے۔ ایک دن گاؤں والوں سے لگان اصولنے کے لیے گبر کے آدمی گاؤں میں آتے ہیں اور جب ٹھاکر انہیں لگان دینے سے منع کر دیتا ہے تو گبر اور ٹھاکر کے درمیان ٹکر شروع ہوجاتی ہے۔

گبر سنگھ ہولی والے دن رام گڑھ پر حملہ کر دیتا ہے جہاں جے اور ویرو بڑی بہادری سے گبر سنگھ کا مقابلہ کرتے ہیں اور اسے گاؤں سے بھگا دیتے ہیں۔ اس لڑائی کے دوران جے اور ویرو کو ٹھاکر کے ساتھ کچھ غلط فہمیاں پیدا ہوجاتی ہیں اور وہ کہتے ہیں کہ وہ ٹھاکر کے لیے کام نہیں کر سکتے ہیں۔ لیکن ٹھاکر کی دکھ بھری کہانی سننے کے بعد وہ پھر سے ٹھاکر کے لئے کام کرنے کے لیے راضی ہوجاتے ہیں۔ ٹھاکر کی کہانی سن کر دونوں بدل جاتے ہیں اور ٹھاکر کے لئے بغیر پیسے کام کرنے کے لیے راضی ہوجاتے ہیں۔ جے اور ویرو کو ہتھیار سپلائی کرنے والے کے ذریعے گبر کے ٹھکانے تک پہنچتے ہیں مگر لڑائی میں جے دشمنوں کی گولی سے زخمی ہوجاتا ہے۔ اس حادثے سے ٹھاکر صاحب کو پتہ چلتا ہے کہ اس کی بیوہ بہو جے کو چاہتی ہے۔ اس لڑائی میں جے اور ویرو نے گبر کے بہت سارے گولا بارود کو برباد کر دیتے ہیں۔ اس کے بعد جے اور ویرو کی پیار و محبت پر روشنی ڈالی جاتی ہے۔ کہانی آگے اس طرح بڑھتی ہے کہ گاؤں سے امام صاحب کا بیٹا احمد میاں جبل پور جا رہا ہوتا ہے کہ راستے میں گبر کے آدمی انھیں پکڑ لیتے ہیں اور قتل ڈالتے ہیں۔ ساتھ ہی گبر کی طرف سے گاؤں والوں کو یہ پیغام بھیجا جاتا ہے کہ وہ جے اور ویرو اس کے حوالے کر دیں۔ اس کے بعد گاؤں والے ٹھاکر ہی کو احمد کی موت کا ذمہ دار قرار دیتے ہیں۔ اگلی صبح جے اور ویرو گبر سنگھ کو جواب دیتے ہیں۔ اس بیچ جے اور ویرو اور گبر کے بیچ کا ٹکراؤ بہت زیادہ بڑھ جاتا ہے۔ ادھر بسنتی ویرو کا تالاب کے پاس انتظار کر رہی ہوتی ہے۔ اس درمیان گبر کے آدمی اس کے پیچھے لگ جاتے ہیں اور ویرو اور بسنتی کو گبر کے آدمی پکڑ کر اسے اپنے اڈے پر لے جاتے ہیں۔ پھر گبر کے اڈے پر جے آجاتا ہے اور جے ویرو جب بسنتی کو لے کر جا رہے ہوتے ہیں تو گبر کے آدمیوں سے ان دونوں کی لڑائی شروع جاتی ہے۔ اسی لڑائی کے دوران جے کو گولی لگ جاتی ہے اور جے ویرو سے بسنتی کو گاؤں لے جانے اور گاؤں سے کارتوس بھی لانے کو کہتا ہے۔ دونوں میں بحث کے دوران یہ طے پاتا ہے کہ ویرو ہی گاؤں جائے گا۔ اس دوران جے گبر کے آدمیوں سے لڑتا رہتا ہے۔ اتنے میں جے کی گولیاں ختم ہوجاتی ہیں اور وہ پل پر پڑے ہوئے بم کو اڑانے جاتا ہی ہے کہ اسی درمیان گبر کے آدمیوں کی گولی اسے لگ جاتی ہے۔ پھر وہاں ویرو آجاتا ہے اور کچھ دیر بعد گاؤں والے بھی آجاتے ہیں مگر جے کی وہیں موت ہوجاتی ہے۔

ویرو گبر کو تلاش کرتا ہوا اس کے اڈے پر چلا جاتا ہے اور اسے کھلا چیلنج کرتا ہے۔ گبر اور ویرو کے درمیان لڑائی شروع ہوجاتی ہے کہ اسی وقت وہاں ٹھاکر آجاتا ہے جو ویرو سے کہتا ہے کہ وہ گبر کو اس کے حوالے کر دے۔ ٹھاکر اسے جے کے ذریعے کئے گئے وعدے کو بھی یاد دلاتا ہے۔ اس کے بعد ٹھاکر اور گبر کے درمیان لڑائی شروع ہوجاتی ہے۔ آخر میں پولس آجاتی ہے اور ٹھاکر سے گبر کو لے جاتی ہے۔ ویرو بسنتی کے ساتھ شہر لوٹ آتا ہے۔ اور فلم کی کہانی یہیں ختم ہوجاتی ہے۔

In the small village of Ramgarh, the retired policeman thakur Baldev Singh (Sanjeev Kumar) summons a pair of small-time thieves that he had once arrested. Thakur feels that the duo-Veeru (Dharmendra) and Jai (Amitabh Bacchan) would be ideal to help him capture Gabbar

singh (Amjad Khan), a dacoit wanted by the authoriteis for a 50,000 a reward. Thakur tells them to surrender Gabbar to him, alive, for an additional 20,000 reward.

The two thieves thwart the dacoits sent by Gabbar to extort the villagers. Soon afterwards, Gabbar and his goons attack Ramgarh during the festival of Holi, In a tough battle, veeru and Jai are cornered. Thakur, although he has a gun within his reach, does not help them. Veeru and jai fight back and the bandits flee. The two are, however, upset at Thakur's inaction, and consider leaving the village. Thakur explains that Gabbar had killed nearly all of his family members, and cut off both his arms a few years earlier, which is why he could not use the gun. He had concealed the dismemberment by always wearing a shawl.

Living in Ramgarh, the lively veeru and cynical jai find themselves growing fond of the villagers. Veeru is attracted to Basanti (Hema Malini), a feisty, talkative young woman who makes her living by driveing a horse-cart. jai is drawn to radha (jaya Bhaduri), Thakur's reclusive, widowed daughther-in-law, why subtly returns his affections.

Skirmishes between Gabbar's gang and Jai-Veeru finally result in the capture of Veeru and Basanti by the dacoits. Jai attacks the gang and the three are able to tlee Gabba'rs hideout with dacoint in pursuit. Fighting from behind a rock, Jai and veeru nearly run out of ammunition. Veeru, unaware that Jai was wounded in the gunfight, is forced to leave for more ammunition. Meanwhile, Jai, who is continuing the gunfight singlehandedly, decides to sacrifice himself by using his last bulltet to ingite dynamite sticks on a bridge from close range.

Veeru returns, and Jai dies in his arms. Enraged, Veeru attacks Gabbar's den and catches the dacoit. Veeru nearly

beats Gabbar to death. when Thakur Appears and remind veeru of the promise to hand over gabber alive thakur uses his spike- soled shoes to severely injure Gabbar and destroy his hands. The police then arrive and arrest Gabbar. After Jai's funeral, Veeru leaves Ramgarh and finds Basanti waiting for on the train. Radha is left alone again."(۳)

فلم شعلے کی کہانی بڑے کینوس کی کہانی ہے۔جس میں کردار کے سامنے کئی طرح کی پیچیدگیاں ہیں اور سب سے پہلی اور بڑی وجہ فلم کی کامیابی ہے۔اس فلم کی کہانی کسی ایک گھر کی کہانی نہ ہوکر ایک بڑے سے گاؤں اوران سے جڑے مسائل کی کہانی ہے۔جس میں سماجی رنگ بھی نمایاں نظر آتا ہے۔بڑے اور بہت زیادہ کرداروں سے سجی ہے جو اس فلم کی کہانی کی جان ہے۔فلم کی کہانی اپنے دور کے حساب سے بالکل مختلف تھی اوراس فلم کے کہانی کی سب سے بڑی خوبصورتی چھوٹے بڑے تمام کرداروں کا تسلیم شدہ ہونا ہے۔فلم کی کہانی میں تفریح کے اتنے زیادہ عناصر ڈالے گئے ہیں کہ فلم تقریباً 3:30 to 4:00 گھنٹے کے درمیان ہونے کی وجہ سے بھی فلم کو خشک نہیں ہونے دیتی ہے۔

ڈان(۱۹۷۸)

فلم ڈان ایک بڑے ہی خطرناک اور چالاک اسمگلر کی کہانی ہے۔ڈسلوا نام کا ایک انٹرپول پولس آفیسر جو ہندوستان سے جرائم کو ختم کرنا چاہتا ہے۔دوسری طرف ڈان اپنے گروپ سے جانے والے ایک شخص رمیش کو مار ڈالتا ہے۔رمیش کی محبوبہ کامنی اپنے عاشق کا بدلہ لینے کے لئے ڈان کے پاس وقت گزارتی ہے۔وہ ڈان کو پولس سے گرفتار کروانا چاہتی ہے۔ڈان اس کی چال سمجھ لیتا ہے اوراسے مار ڈالتا ہے۔ رمیش کی بہن روما ہے اوروہ اپنے بھائی اور ہونے والی بھابھی کی موت کا بدلہ لینے کے لئے ڈان سے جاملتی ہے۔جب ڈان ایک سودا کرنے کے لئے ایک جگہ پہنچتا ہے تو پولس پہلے سے ہی ڈان کا وہاں انتظار کررہی ہوتی ہے۔ڈان اور پولس میں چوہے بلی کا کھیل شروع ہوتا ہے اوراس دوران ڈان کو گولی لگ جاتی ہے۔پھر ڈان کو D.S.P. کی گاڑی میں بیٹھایا جاتا ہے اس وقت ڈان شہر سے دور نکلنے کی باتیں کرتا ہے مگر وہ اتنا زخمی ہے کہ آخرکار ڈان مرجاتا ہے۔لیکن یہ بات D.S.P. کسی کو نہیں بتاتا۔

D.S.P. ایک آفیسر سے اس فائل کو لانے کے لئے کہتا ہے جس میں چھ مہینے پہلے ایک آدمی اپنے دو بچوں کی گمشدگی کی رپورٹ لکھوانے پولس اسٹیشن آیا ہوا ہوتا ہے۔اس کے بعد D.S.P. وہ رپورٹ لکھا ہوا صفحہ نکال کر پھاڑ ڈالتا ہے۔دراصل وہ رپورٹ لکھانے والا وجے نام کا ایک ناچ گانا کرنے والا آدمی ہوتا ہے۔جس کی شکل ڈان سے ملتی ہے۔وجے کو اپنے ساتھ رہ رہے دو چھوٹے بچے کے بہتر مستقبل کی چنتا ہے اور D.S.P. اس کے بدلے اس کو ڈان بنا کر وہاں بھیجنا چاہتا ہے تاکہ اس کے گروہ تک پہنچا جاسکے۔D.S.P. یہ بھی کہتا ہے کہ یہ راز اسی تک محدود رہے گا۔اس طرح D.S.P. وجے کو ڈان بننے کے لئے راضی کرلیتا ہے۔دوسری طرف وجے کے ساتھ جو دو بچے ہیں اس کے والد کا نام جے جے ہے۔پہلے وہ بہت بڑا چور تھا اوراب رسی پر چل کر کرتب دکھا کر پیسہ کماتا ہے۔پھر اسے ایک بہت بڑی تجوری کھولنے کا آفر ملتا ہے۔پہلے تو وہ انکار کردیتا ہے مگر جب گھر پہنچتا ہے تو دیکھتا ہے کہ اس کی بیوی بہت بیمار ہے اس کے علاج کے لئے بہت سارا روپیہ

چاہے تو راضی ہو جاتا ہے۔اسپتال میں وہی D.S.P. ٹکرا جاتا ہے اور وہ اسے گرفتار کر لیتا ہے۔ادھر پیسہ نہیں ہونے کی وجہ سے J.J. کی بیوی مر جاتی ہے اور j.j اس کو اپنا دشمن بنا لیتا ہے۔ پھر کہانی وجے اور D.S.P. پر روشنی ڈالتی ہے اور وجے کی ڈان بننے کی Training شروع ہوتی ہے۔ D.S.P. نقلی ڈان کو اس کے اڈے پر بھیجنے کا ایک پلان بناتا ہے۔ D.S.P. اپنے ہی شعبہ کو ایک گمنام فون کرتا ہے اور بتاتا ہے کہ ڈان کو وہاں دیکھا گیا ہے۔ بہت سارے پولس والے وہاں جاتے ہیں اور انھیں وہ ڈان زخمی حالت میں مل جاتا ہے۔ڈان کو اسپتال لایا جاتا ہے جہاں اسے ڈاکٹروں کے ذریعے یادداشت چلے جانے کا بہانا بنایا جاتا ہے۔ پھر ڈان کے دوست اسے اسپتال سے نکال کر اپنے اڈے پر لے جاتے ہیں اور دھیرے دھیرے وجے، ڈان کے تمام لوگوں کو اور خود کو جان لیتا ہے اور ایک دن خود کی یادداشت واپس آنے کا ڈرامہ بھی کرتا ہے اور اپنے گروہ میں سب کو پہچان لیتا ہے اور ڈان روما کے قریب آ جاتا ہے۔ پہلے والا ڈان انیسا سے پیار کرتا تھا۔ پھر ایک Deal فائنل ہوتی ہے تب وہ ڈان کے ساتھ جانے کی بات کرتی ہے تا کہ ڈان کو مار کر اپنی قسم پوری کر سکے۔لیکن جب روما ڈان پر گولی چلاتی ہے تو پتہ چلتا ہے کہ اس کی بندوق میں تو گولی ہی نہیں ہے۔اصل میں انیتا روما کی بندوق سے گولی نکال لیتی ہے تا کہ ان کو مارا جا سکے۔ اس کے بعد ایک سین میں نقلی ڈان تجوری سے ایک ڈائری چرا لیتا ہے جس میں ڈان کے گروہ کے تمام لوگوں کا پتہ اور فون نمبر ہوتا ہے اور D.S.P. کو فون کرتا ہے کہ ڈائری مل گئی ہے۔ایک پلان کے تحت D.S.P. کو مارنے کی خاطر ڈان وہاں جانے کی باتیں اپنے گروہ میں کرتا ہے اور روما بھی وہیں ہوتی ہے۔ایک بار پھر روما وجے یعنی نقلی ڈان کو مارنے کی کوشش کرتی ہے اور نقلی ڈان اور d.s.p دونوں مل کر روما کی غلط فہمی دور کر دیتے ہیں۔ روما کو سچائی معلوم ہوتی ہے تو وہ بھی وجے سے پیار کرنے لگتی ہے۔D.S.P. اس ڈائری کو اپنے safe میں رکھ دیتا ہے۔

اب وجے کے نقلی ڈان بننے کا راز روما بھی جان چکی ہے۔کہانی ایک بار پھر جے جے کے پاس جاتی ہے۔اگلے سین میں جب ڈان d.s.p سے بات کر رہا ہوتا ہے تو اس کی بات انیتا سن لیتی ہے۔جس کے بعد ڈان اس کو باندھ کر کمرے میں بند کر دیتا ہے۔ دوسری طرف J.J.. اپنا بدلہ لینے کے لئے D.S.P., کے پاس پہنچ جاتا ہے۔ D.S.P. اسے منی اور ببلو کے بارے میں بتاتا ہے اور ان دونوں کا پتہ بتانے کا وعدہ کر d.s.p چلا جاتا ہے۔ d.s.p ڈان کے اڈے پر red مارتا ہے جہاں D.S.P. بری طرح سے زخمی ہو جاتا ہے اور اسپتال میں اس کی موت ہو جاتی ہے۔

اب نقلی ڈان بری طرح پھنس جاتا ہے وہ کئی بار پولس کو یہ بتانے کی کوشش کرتا ہے کہ وہ ڈان نہیں ہے لیکن کوئی نہیں مانتا ہے۔ پھر وہ ڈائری جے جے کے پاس پہنچ جاتی ہے۔ اس کے بعد دونوں بچے j.j. سے مل جاتے ہیں ۔ڈان اور j.j. کی بھی ملاقات ہو جاتی ہے ۔ پھر نارنگ j.j. کے دونوں بچوں کو kidnep کر لیتا ہے جس کا ڈائری سے سودا ہوتا ہے۔اس طرح دونوں کو سچائی کا پتہ چلتا ہے۔ساتھ ہی ڈان کو یہ بھی پتہ چلتا ہے کہ اس کی بے گناہی کا ثبوت وہ ڈائری ہے۔اس طرح آخر میں ایک لڑائی کے بعد وہ ڈائری پولس کے پاس چلی جاتی ہے۔آخر میں یہ بھی پتہ چلتا ہے کہ انٹر پول کا آدمی مسٹر ملک وہ بھی نقلی ہے اور اس نے اصل انٹر پول کے آدمی کو اغوا کیا ہوتا ہے۔اصل میں وہ ڈان کے گروہ کا ایک خطرناک مجرم وردھان ہوتا ہے۔اور اس طرح فلم ختم ہو جاتی ہے۔

Don begins, true to its title, as the story of one of the most powerful men in the business of crime, who in spite of being one of the most wanted on the list of Interpol, remains elusive to the police. Along with the police, Don

makes a few other enemies throuth his merciless approach to runing his organization, especially when he kills one of his own men, Ramesh, when the latter decides to leave the business. This introduces Don to two new , enemies, Kamini (Helen), Ramesh's fiances and Roma (Zeenat Aman) Ramesh's sister. When Kamini seduces don and attempt to have the police arrest him, her plan backfires as Don outsmarts her and the police in his escape and in the process, Kamini is killed.A shattered, revenge seeking Roma gets her hair cut short. trains in judo and karate, then enters Don's gang after deceiving with her fighting skills and allows her to work for him without realizing her true intentions. Meanwhile, after a couple of unsucessful attempts at nabbing Don the police finally suceed, but Don dies during the pursuit, botching officer D'Silva's plan to reach the source of all crime the man don reported to through capturing Don alive. D,Silva buries don's body, ensuring that people believe that the may still be alive. As luck would have it D'Silva remembers his chance encounter with Vija (Amitabh Bachchan) a simpleton trying to survie in the hustle and bustle of Bombay in order to support two small foster children who is an exact look-alike of Don. D'Silva hatches a plan to transform Vijay into Don so he can arrest the rest of the gang.

Around the time Vijay return's to Don's gang as Don under the guise of amnesia jasjit (Pran) just released from jail, begins his mission of revenge aginst D'Silva and his search for his children deepu and munni who had been saved and taken care of by Vijay. Vijay manages to replace the red diary with a blank one, and tells his gang that hi going to take revenge on the D.S.P. but is acually going there to give him the red diary. Roma goes after him, but Vijay survives the attack and he tries to explain to her that he is not Don, but Vijay She refuses to believe

him at first but D'Silva intervenes and tells her that the man she is trying to kill is indeed Vijay.

Meanwhile, as Vijay learns more and more about Don through his discovery of his diary and Roma's help, he announces to his colleagues that his memory is back. Celebrations ensue, as Don announces his return to the world, but things take a drastic turn when the police raid the celebrations, acting upon Vijay's information, but Vijay's only witness to his true identity, D'Silva, dies in the crossfiere.

Tangled in a web of confusion where the police refuse to believe that he is Vijay, where-as his underworld gang realizes that he is indeed not Don, Vijay becomes not only hatted by the police, but also by Don's right-hand man, Narang, and the rest of his gang. To add to Vijay's woes, Don's diary which he had handed over to D'Silva his last hope of proving his innocence is stolen by jasjit in an attempt to track down his lost children, without relizing that Vijay is the one man who can reunite them. Vijay escapes the clutches of the police and the underworld with Roma's help and returns to his old self though he struggles to prove his identity and innocence. After a long fight of Vijay against Vardan's men Roma ends up getting the diary and one of the gangster's snatch it and burn it. The ending reveals that the diary which was burnt was, in fact, the fake diary and Vijay had the real one in order to trick Vardan, he gives the proof to the police and all charges are put against him, Vardan is arrested and Vijay returns to his old life." (۴)

فلم ڈان کی کہانی بھی دراصل ایک کردار، ڈان کو لے کر لکھی گئی ہے۔اس خوبصورتی، پیچیدگی اور تفریح کے اعتبار سے لکھی گئی ہے کہ

ناظرین آج بھی ڈان کو دیکھتے ہوئے خشک نہیں ہوتے ہیں۔لگا تار ناظرین کو یہ ڈر ستائے رہتا ہے کہ نقلی ڈون کی کہیں اصل شناخت نہ ہو جائے اور یہی کسی بھی فلم کے کہانی کی اصلی جان ہوتی ہے۔دونوں پلاٹ پائنٹ کا بھی بہترین استعمال نظر آتا ہے۔کردار نگاری بھی عمدہ ہے۔اس فلم میں اب کیا ہوگا جیسے سوالات اور کہیں نقلی ڈان پکڑ میں نہ آ جائے یا اس کا بھید نہ کھل جائے،فلم کی جان ہے۔فلم کی کہانی میں کئی بار ایسے مواقع آتے ہیں لیکن پھر بھی نقلی ڈان بچتا رہتا ہے ہے۔اس فلم کی کہانی کو عمدہ بنانے میں انھیں پہلوؤں کا بہت بڑا تعاون ہے۔

ترشول(۱۹۷۸)

ترشول ایک غصائے ہوئے نوجوان لڑکے کی کہانی ہے۔جو اپنے والد سے اپنی ماں سے کئے گئے دھوکا کا بدلہ لیتا ہے۔وجے کے والد وجے راج کی ماں سے پیار کرتے ہیں لیکن راج اپنی ماں کے اس بہکاوے میں آجاتا ہے کہ اسے کسی بڑے آدمی کی لڑکی سے شادی کر کے بڑا امیر آدمی بننا چاہیے۔ادھر وجے کی ماں وجے کو جنم دیتی ہے اور مرتے وقت وجے کو سچائی بتاتی ہے۔اس کے بعد وہ اپنے والد کو تباہ و برباد کرنے کے لئے دہلی پہنچتا ہے۔دہلی میں راج یعنی R.K.gupta کی زمین پر ایک غنڈہ کا قبضہ ہوتا ہے،وہ زمین وجے آر کے گپتا سے پانچ لاکھ میں ایک contract کے شرط کے تحت خریدتا ہے حالانکہ وجے کے پاس ایک بھی پیسہ نہیں ہے۔وہ پریم چوپڑا کے پاس جا کر اپنا پلان بناتا ہے جسے پریم چوپڑا اس زمین کے خالی ہونے کی صورت میں مان لیتا ہے۔پہلے تو وجے مادھو سنگھ سے زمین خالی کرواتا ہے اور پھر پریم چوپڑا سے پانچ لاکھ روپیہ لے کر آر۔کے گپتا کو دیتا ہے۔پھر اس زمین پر وہ ایک کالونی بناتا ہے۔پریم چوپڑا اس لئے بھی مان جاتا ہے کہ آر.کے.گپتا سے اس کی پرانی دشمنی ہے اور وجے بھی گپتا کا دشمن ہے۔اس کے بعد وجے بھی ایک بڑا Businessman بن جاتا ہے۔پھر وجے مسٹر آر.کے.گپتا کے ایک آدمی بھنڈاری کی عیاشی کا فائدہ اٹھا کر آر کے گپتا کو ملنے والا ٹینڈر خود حاصل کر لیتا ہے۔اس کے بعد وجے جو آر.کے.گپتا کی P-A ہوتی ہے اس کو بھی اپنے ساتھ ملا لیتا ہے۔اس طرح وجے آر.کے.گپتا کے ٹکر کا Builder بن جاتا ہے۔اس کے بعد آر کے گپتا کے بیٹے شیکھر کی معشوقہ اسے بھی جھوٹی نزدیکی کو ذہنی طور پر پریشان کرتا ہے۔پھر آر کے گپتا کی بیٹی جس سے پیار کرتی ہے اس کو آر کے گپتا ٹھکرا دیتا ہے تو پھر وجے آر کے گپتا کی بیٹی کو بھی بھڑ کا کر اس کو اپنے پاس رکھ لیتا ہے۔اس کے بعد ایک دوسرے ٹینڈر میں مسٹر آر کے گپتا اپنی شان وشوکت کو بچانے کے لئے اپنے تمام مکان،زمین وجائداد کو گروی رکھ کر ٹینڈر حاصل کرتا ہے۔مگر وجے ان گروی کے کاغذات کو خرید لیتا ہے اور اس طرح وجے مسٹر آر کے گپتا کو کنگال بنا دیتا ہے۔پھر اس کو یاد دلاتا ہے کہ اس نے کس طرح پیسے کی خاطر اس کی ماں کو چھوڑا تھا اور آج اس پیسے کی خاطر اس کا پریوار اسے چھوڑ کر چلا گیا ہے۔آخر میں وجے کی وجہ سے آر کے گپتا کا پریوار ایک ہو جاتا ہے اور اس طرح وجے اپنا بدلہ پورا کرتا ہے۔اس دوران آر کے گپتا کی موت ہو جاتی ہے اور وجے اور شیکھر ایک ہو جاتے ہیں۔

"Vijay (Amitabh Bacchan) is the illegitimate son of a construction baron Raj Kumar Gupta (Sanjeev Kumar) and his first love Shanti (waheeda Rehman), whom he gives up to marry a wealthy heiress. Shanti comes by to with him success on his marriage, with the news that she is carrying his child and moving away. She gives birth to

son Vijay and raises him into adulthood. After she dies, Vijay comes to Delhi to take revenge by destroying his father's business and family connections. Shekhar (Shashi Kapoor) and Kusum (Poonam Dillon) are Vijay's half-siblings who are caught in the crossfiere of vijay's revenge. Vijay also crosses paths with Geeta (Raakhee), the devoted secretary of Gupta and another company's general manager sheetal (Hema Malini) who is also the daughter of the owner of ther company. When Geeta is fired Vijay hires her. He tries to create differences between shekhar and sheetal. Vijay also takes all the good deals which resulted in losses for Raj. He even encourges Kusum to marry Ravi (Sachin) against her father's wishes which enrages Shekhar and he ends up fighting with Vijay. But Geeta comes and tells the truth. Shekhar and Kusum leave Raj. Raj in anger tels Balwant (Prem Chopra) to kill Vijay. Later Vijay comes down and tells him that he is Raj's son and leaves. Raj tries to stop Balwant but he had already left and kidnapped Ravi in order to get to Vijay. Vijay, with the assistance of Shekhar and Raj, rescues Ravi. Balwant aims at Vijay but Raj comes in between and thus Raj is shot in the process by Balwant. Before dying Raj asks for forgiveness. Vijay forgives him and unites with the family. In addition, Vijay changes the name of his company from Shanti Constructions to Shanti-Raj constructions."(۵)

فلم ترشول کی کہانی اپنے آپ میں بالکل نئی اور منفرد ہے۔ بالکل نئی ان معنوں میں کہ اس فلم میں اصل میں یہ تعریف متعین کرنے کی کوشش کی گئی ہے کہ اصل میں ناجائز بچہ ہوتا کون ہے۔ اور منفرد اس لئے کہ ہمارا اہم کردار یہ جانتا ہے کہ جس کو تباہ و برباد کرنا چاہتا ہے وہ اس کا اصل باپ ہے۔ فلم کی کہانی غلط جگہ روشنی نہ ڈالے اس لئے بار بار جائز نوجوان سے یہ کہلوایا جاتا ہے کہ وہ اپنی ماں کے دکھوں کا حساب برابر کرنے کے لیے وہ اپنے باپ کو تباہ و برباد کر رہا ہے۔ سلیم۔ جاوید کی اس کہانی کی بھی سوچ صحیح سمت جا کر فٹ بیٹھتی ہے۔ دونوں پلاٹ پائنٹ بے حد اہم جگہ آتے ہیں اور کہانی کو ایک نئی سمت میں موڑ دیتے ہیں۔ کردار نگاری بھی اس فلم کی جان ہے۔ سب پلاٹ کا بھی خوبصورتی سے استعمال ملتا ہے جو کہ فلم کے لیے بے حد اہم ہے۔

فلم کالا پتھر (۱۹۷۹)

فلم کالا پتھر کی کہانی ہے۔اپنی پرانی زندگی سے ناراض ایک نوجوان لڑکے وجے کی ہے جواب کوئلے کے کان میں کام کرتا ہے۔ایک دن اچانک کوئلے میں کام کرنے والے کچھ مزدور پھنس جاتے ہیں۔وجے اپنی جان کی پرواہ کئے بغیران کو بچاتا ہے۔اس کان کا چیف انجینئر ہے ایک دن بتاتا ہے کہ ہم ان میں کام نہیں کرسکتے کیونکہ آگے پانی ہے۔لیکن اس کے باوجوداپنے فائدے کے لئے کوئلے کے کان کا مالک اسی کوآگے کھودنے کو کہتا ہے۔کوئلے کان میں کام کرنے والے تقریباً چارسولوگ ایک گاؤں میں رہتے ہیں۔اس کان کاایک روی نامی انجیر ہے۔وہ ایک جرنلسٹ ہے۔انیتا جوکہ کان میں ریسرچ کرنے آئی ہے۔دونوں کی پہلے سے جان پہچان ہے۔ادھردوسری طرف ایک منگل نام کا آدمی ہے جوایک خطرناک مجرم ہے۔وہ بھی ایک دن جیل سے بھاگ کراس گاؤں میں آکر رہنے لگتا ہے۔اوراس کان میں کام کرنے لگتا ہے۔منگل ایک دن جوا کھلتے ہوئے مائیکل سے دشمنی لے لیتا ہے۔منگل چھنا سے تھوڑا قریب ہوجاتا ہے۔فلم کی کہانی آگے بڑھتی ہے اوروجے دھنا نام کے ایک غنڈے سے دشمنی لے لیتا ہے۔

ایک دن جب وجے کان میں کام کررہا ہوتا ہےاوراس کے آدمی وجے کوکان میں پھنسا دیتے ہیں پھرانجینئر روی وجے کو بچاتا ہے۔ زخمی وجے کواسپتال لے جایاجاتا ہے وہاں اس کی ملاقات ایک لیڈی ڈاکٹر سے ہوتی ہے۔ اس کے بعدوجے کالیڈی ڈاکٹر سے رغبت ہوجاتی ہے۔مزدوری کی مانگ کولے کرانجینئر روی کا کان کے مالک سے پوری طرح دشمنی ہوجاتی ہے۔پھرانجینئر روی وجے کوکان میں پانی بھرجانے کے خطرات کے بارے میں بتاتا ہے۔ساتھ ہی ساتھ یہ بھی بتاتا ہے کہ یہ کان پانی کی قبرستان بن جائے۔وجے اورمنگل کی ٹکراہٹ چرم پر ہوتی ہے۔ایک برسات کی رات جب وجے اورلیڈی ڈاکٹر کہیں جارہے ہوتے ہیں تو منگل دونوں کودیکھ لیتا ہے۔منگل وجے سے لڑنے کا بہانے ڈھونڈھنے کے لئے لیڈی ڈاکٹر کو برا بھلا کہتا ہےاور پھر وجے اورمنگل کی لڑائی جاتی ہے۔کہانی آگے بڑھنے کے سلسلے میں ایک مزدور کی موت ڈیوٹی پرہوجاتی ہے۔پھرانیتا کان کے مزدور کی طرف داری میں ایک مضمون لکھ دیتی ہے جس سے کان کا مالک انیتا کواپنے گھر سے نکال دیتا ہے۔پھر وہ روی کے ساتھ رہنے لگتی ہے۔کہانی ، روی، وجے اورمنگل کے پیار پرروشنی ڈالتی ہے۔اس کے بعد کہانی میں ایک اہم موڑآتا ہے۔کان میں حادثہ ہوجاتا ہے۔جس میں بہت سارے لوگ مارے جاتے ہیں۔اس سلسلے میں وجے کان کے مالک پوری کو بہت دھمکی بھی دیتا ہے۔اکان میں اس بات کے ریسرچ کے بعد کہ آگے پانی ہے،روی کام بند کردیتا ہے۔روی مالک سے دشمنی لے لیتا ہےاور پھر مالک پوری اس وقت دوبارہ سے کام شروع کروادیتا ہے۔پھر مالک وجے کو بلا کرانجینئر روی کے خلاف بہت بھڑکاتا ہےلیکن وجے روی کو مارنے کی بات کونہیں مانتا ہے۔اس کے بعد پوری دھنا کاانتخاب کرتا ہے۔جب دھنّا انجینئروں کو مارنے لگتا ہےتب وجے آجاتا ہےاورروی کو وجے بچالیتا ہے۔اگلے سین میں کچھ ایسا حادثہ ہوتا ہے جس سے منگل کوجان کا خطرہ ہوتا ہے۔جسے وجے اپنا خون دے کر بچاتا ہےاوراس طرح روی، وجے اورمنگل تینوں ایک خیالات کے ہوجاتے ہیں۔ جب روی کو پتہ چلتا ہے کہ کان میں پانی بھرنے والا ہے تووہ تمام مزدور کو باہرنکالنے کے لیےاندر چلا جاتا ہے۔لیکن اس سے پہلے کان میں پانی بھرنے لگتا ہےاور پھرتینوں مل کرمزدوروں کونکالنے کی کوشش کرتے ہیں جس میں وہ کافی حدتک کامیاب بھی ہوتے ہیں۔آخر میں منگل کی موت ہوجاتی ہےاوراس طرح وجے اپنے پچھلی زندگی کے بوجھ سے نکل جاتا ہے۔

"Vijay Pal Singh (Amitabh Bachchan) is a disgraced

Merchant Navy captain who is branded a coward, humiliated by society and disowned by his parents for abandoning his ship risking the lives of over 300 passengers (perhaps inspired by joseph conrad's Lord jim). Feeling guilty over his cowardice and with low self-esteem, he starts working as a coal miner to forget his past. He meets and becomes friends with Ravi (Shashi Kapoor), and engineer in charge of the mine. He also makes an enemy in anogher co-worker named Mangal (Shatrughan Sinha) who is an escaped criminal working in the mine to avoid the police. Vijay's past comes to haunt his cowardice over what happened when he was in the navy, Vijay tries to defend the miners against Mangal. Ravi eventually gets Vijay and Mangal to be friends after circumstances surrounding the mine force Mangal to change himself. The one person who supports vijay him in his life is Dr. Sudha Sen (Raakhee Gulzar) who tries to make Vijay face up to his past and move on Ravi and Mangal also get involved in their own romances with Anita (Parveen Babi) and Channo (Neetu Singh), respectively.

When Seth Dhanraj (Prem Choprar) makes life difficult for the coal miners by giving them poor equipment, less than sufficient medical supplies and lack of facilities, Vijay, Ravi and Mangal come together to fight for justice against Dhanraj when water floods the mines endangering the lives of hundreds of workers including Mangal's. The film have three songs of Mohd. Rafi which are popular. Mujhe pyar ka tofa of Mohd. Rafi, Usha Mangeshkar was not picturiese in the movie. It was schedule to be pictured on Shatrughina Sinha and Nettu Singh. Dhoom Mach Doom of Mohd. Rafi voice was playbacked on Shahsi Kapoor and Shatrughina Sinha concurrently in the same songs. Bahoon Mein Tere Rafi Late combo was a romantic duet picturised on Shahsi

Kapoor and Parveen Babi."(۲)

فلم کالا پتھر کی کہانی میں گورکی کے ماں کے مزدوروں کے حالات کو جدید پس منظر میں دیکھنے کی کوشش کی گئی۔ بڑے کینوس کی اس کہانی میں مزدوروں کے گاؤں اوراس کے مسائل کو خوبصورتی سے اجاگر کیا گیا ہے اوراس بات کی ہر ممکن کوشش کی گئی ہے کہ مزدوروں کے روزمرہ کے جدو جہد کو اس فلم کا حصہ بنایا جائے جس میں رائٹر مکمل طور پر کامیاب نظر آتے ہیں۔اس کے علاوہ مالکوں کی نیت اوران کی سوچ کی طرف بھی اشارہ ملتا ہے۔اتنے کم وقت میں بھی تمام کرداروں کی کردار نگاری لاجواب ہے۔سب پلاٹ کا بھی خوبصورت ڈھنگ سے استعمال کیا گیا ہے۔وہ اس فلم کی کہانی سے نکلتے ہیں اوراس میں شامل ہوجاتے ہیں۔اس فلم کی کہانی کے لیے دونوں پلاٹ پائنٹ بھی بہت بڑا کردار ادا کرتے ہیں۔

☆☆☆

(ب) اسکرین پلےاور سلیم۔جاوید

سلیم۔جاوید نے انداز، ہاتھی میرے ساتھی، سیتااور گیتا، یادوں کی بارات، زنجیر، ہاتھ کی صفائی، مجبور، آخری داؤ، دیوار، شعلے، چاچا بھتیجا، ایمان دھرم، ڈان، ترشول، کالا پتھر، دوستانہ، شان، کرانتی، شکتی، زمانہ اور مسٹر انڈیا وغیرہ فلموں کی اسکرین پلے لکھی۔

زنجیر

set-up:

فلم زنجیر کے سیٹ اپ کی شروعات ہوتی ہے۔ وجے کے والد سے جو ملاوٹ اور نقلی دواؤں کا کاروبار کرنے والوں کے لیے کام کرتے ہیں۔ جب وہ جیل سے چھوٹ کر گھر پہنچتا ہے تو اسے معلوم ہوتا ہے کہ ایک نقلی دوائی کی وجہ سے ان کی بیٹی مر چکی ہے پھر اسے اس بات کا احساس ہوتا ہے کہ وہ غلط لوگوں کے ساتھ تھا اور پھر وہ وہاں سے نوکری چھوڑ کر ایمانداری کی زندگی بسر کرنے کی سوچتا ہے۔ تب اس کا مالک تیجا نام کے ایک غنڈے سے اس کا قتل کروا دیتا ہے۔ جس کا چشم دید گواہ خود وجے بنتا ہے وہ تیجا کے ہاتھ میں ایک زنجیر دیکھ لیتا ہے جو اس خونی کی پہچان ہے۔ وجے کے والدین کے مرنے کے بعد ایک پولس آفیسر اسے اپنے گھر لے آتا ہے۔ وجے ہمیشہ خواب میں وہی ساری چیزیں دیکھتا ہے کہانی آگے بڑھتی ہے وجے جوان ہو کر ایک ایماندار اور جرم کو ہمیشہ جڑ سے ختم کر دینے والا پولس آفیسر بن جاتا ہے۔ ایک بار جب وجے اپنی ڈیوٹی نبھا رہا ہوتا ہے اور بازار میں مالا ایک غنڈے کو مارتی ہے تو وہاں پر وجے اور مالا کی ملاقات ہو جاتی ہے اس کے بعد وجے اپنے حلقے کے سب سے نامی غنڈے کو پولس اسٹیشن بلاتا ہے اور اسے غلط کام چھوڑنے پر مجبور کرتا ہے لیکن شیر خاں منع کر دیتا ہے دونوں میں لڑائی ہوتی ہے۔ شیر خاں وجے سے بہت متاثر ہوتا ہے اور اپنے غلط کام بند کر دیتا ہے اس کے بعد شیر خاں وجے کا بہت اچھا دوست بن جاتا ہے پھر اسی حصے میں ایک خبری کا فون آتا ہے کہ ایک غیر قانونی مال سے بھرا ٹرک نکلنے والا ہے اسے پکڑلو۔ وجے کچھ پولس والوں کے ساتھ اس ٹرک کو اپنی گرفت میں لے لیتا ہے حالانکہ اس کا ڈرائیور بھاگنے میں کامیاب ہو جاتا ہے۔ اس کے بعد یہ خبر اس ٹرک کے مالک تیجا تک پہنچتی ہے اب وہ بہت بڑا اسمگلر بن چکا ہے۔ پھر تیجا وجے کو ایک پارٹی میں بلاتا ہے جہاں وجے ایک آنکھ پر پٹی لگے انسان کو دیکھتا ہے اس کے بعد پھر اسی خبری کا فون آتا ہے اور پھر غیر قانونی مال سے بھری ٹرک کے بارے میں بتاتا ہے۔ وجے اس ٹرک کا پیچھا کر رہا ہوتا وہ ٹرک شہر میں گھس آتی ہے اور بہت سارے بچوں کو کچل ڈالتی ہے جس کی ایک اکیلی گواہ مالا بنتی ہے۔ پھر تیجا کے آدمی مالا کے گھر آتے ہیں اور اسے اپنی زبان بند رکھنے کی قیمت دی جاتی ہے اس کے بعد وجے مالا کو پولس اسٹیشن بلاتا ہے لیکن وجے اسپتال میں رہنے کی وجہ سے حولدار مالا کو اسپتال ہی لے کر آجاتا ہے لیکن وہاں مالا کسی کو پہچاننے سے انکار کر دیتی ہے۔ پھر وجے مالا کو ان تمام بچوں کی لاشیں دکھاتا ہے اس کے بعد اگلے سین میں وجے جب بہت سارے ڈرائیور کو ایک لائن میں رکھ کر ان کو پہچاننے کی کوشش کر رہا ہوتا تبھی وہاں پر مالا آجاتی ہے۔ اور یہیں پر سیٹ اپ کا حصہ ختم ہو جاتا ہے اور پہلا پلاٹ پائنٹ شروع ہوتا ہے۔

First Plot Point:

''وجے: تم میں سے ہی وہ ایک ہے جس نے اپنی ٹرک سے بے گناہ اور معصوم بچوں کو کچل ڈالا وہ کون ہے؟ تم....تم........تم؟........ یا تم....آج میرے پاس کوئی گواہ نہیں افسوس۔ لیکن وہ تم میں سے جو بھی ہے اچھی طرح سن لے، اگر میں نے زندگی میں قسم کھائی ہے تو آج کھاتا ہوں، وہ مجھ سے ہمیشہ کے لیے بچ نہیں سکتا ایک نہ ایک دن میں اسے.....چھوڑ دوں انھیں۔

ہولدار: صاحب یہ لڑکی کچھ کہنا چاہتی ہے۔

مالا۔ صاحب۔ میں نے اسے اپنی آنکھوں سے دیکھا ہے۔

وجے۔ بولو۔ کون ہے وہ۔۔۔جلدی بولو۔۔۔میں تیری جان لے لوں۔۔۔سر اس آدمی کو پھانسی پر چڑھائیں۔ باسٹرڈ

پولس آفیسر: Behave your self

وجے۔ sorry sir''(۷)

Confrantation:

پہلے پلاٹ پائنٹ کے بعد کہانی آگے بڑھتی ہے اور confrontion والے حصے میں پہنچتی ہے۔ جہاں فلم کی اہم کہانی میں وجے اور تیجا کا ٹکراؤ شروع ہوتا ہے۔ اور اس کی شروعات ہوتی ہے وجے کے تیجا سے ملنے سے۔۔۔ جہاں وہ جا کر تیجا کو ایک آدمی کو پہچاننے کے لیے کہتا ہے جو کہ اصل میں تیجا کا وہی ٹرک ڈرائیور ہوتا ہے جس میں غیر قانونی مال تھا۔ اس کے بعد تیجا ایک بار پھر مالا کو مارنے کے لیے اپنے آدمی بھیجتا ہے لیکن مالا کسی طرح سے اپنی جان بچاتے ہوئے پولس آفیسر وجے کے گھر پہنچ جاتی ہے۔ جب تک ان غنڈوں کو پولس پکڑ نہیں لیتی تب تک وہ اپنے گھر جانے سے منع کر دیتی ہے۔ اگلے دن وجے مالا کو اپنے بڑے بھائی اور بھابھی کے پاس رکھ آتا ہے تا کہ اسے زندگی کا شعور آ سکے۔ اس دوران وجے اور مالا کے عشق کی بھی شروعات ہو جاتی ہے۔ وجے لگاتار اس ٹرک ڈرائیور سے اس کے مالک کے بارے میں پوچھنے کی کوشش کرتا ہے۔ لیکن جب اس بات کی خبر تیجا کو ہوتی ہے تو وہ کسی دوسرے آدمی کو اس کے مارنے کے لیے سپاری دیتا ہے۔ اس طرح تیجا کے آدمی وجے کو مارنے کے لیے شیر خاں کے پاس جاتے ہیں لیکن شیر خاں ان کو مار کر بھگا دیتا ہے اور اس کی خبر وجے کو دیتا ہے اور اسے خبردار بھی کرتا ہے یہیں پر شیر خاں کی ملاقات مالا سے ہوتی ہے۔

اس کے بعد وجے گنگو سے ملتا ہے جس کو وجے نے کاروبار شروع کرنے کے لیے کچھ پیسے قرض دیئے تھے۔ وہ گنگو کے کہنے پر اپنے پیسے لینے کے لیے اس کے گھر چلا جاتا ہے۔ پھر کچھ Anti curruption والے لوگ وہاں آ جاتے ہیں اور وجے کو رشوت لینے کے جھوٹے کیس میں گرفتار کر لیا جاتا ہے۔ وجے کا بھائی جو کہ سرکاری وکیل ہے وہ بھی وجے کے لئے سرکاری نوکری چھوڑ دیتا ہے۔ اس کے بعد شیر خاں گنگو کو تلاش کرتا ہے اور اس کورٹ میں گواہی کے لیے جا رہا ہوتا ہے تو تیجا کے آدمی گنگو کو چلتی ٹرین سے نیچے گرا دیتے ہیں جس کے بعد گنگو کی موت ہو جاتی ہے۔ وجے کو عدالت میں پیش کیا جاتا ہے جہاں اسے چھ مہینے کی قید اور پانچ ہزار روپئے کا جرمانہ لگایا جاتا ہے۔ شیر خاں پانچ ہزار جرمانہ کی رقم کا انتظام کرتا ہے۔

چھ مہینے کے بعد وجے جیل سے چھوٹ کر آتا ہے۔ تیجا سے ملاقات کر کے اسکو تباہ و برباد کرنے کی دھمکی دیتا ہے۔ اس کے بعد تیجا اپنے آدمیوں کو وجے کے گھر میں بھیجتا ہے جہاں وجے تیجا کے آدمیوں کو مار ڈالتا ہے اور اس کے بعد پھر سے تیجا کو فون کرتا ہے۔ اس کے

بعد وجے مالا سے ملتا ہے جہاں مالا اسے بدلے کی آگ سے باہر نکلنے کی بات کہتی ہے کیونکہ وہ اس سے پیار کرتی ہے اور اسے کسی طرح کھونا نہیں چاہتی ہے۔ پھر وجے تیجا سے مل کر اس دشمنی کو ختم کرنے کی باتیں کرتا ہے دونوں میں بات چیت ہو جاتی ہے اس کے بعد وہی خبری پھر وجے کو ملنے کے لیے بلاتا ہے۔ اور اس کے بعد فلم کا confrontiation کا حصہ ختم ہو جاتا ہے۔ اور دوسرا پلاٹ پائنٹ آ جاتا ہے۔

:second plot Point

ڈسلوا: ادھر آؤ بیٹے

وجے: کیا آپ ہی وہ ہیں جو۔۔۔۔

ڈسلوا: ہاں

وجے۔ آپ پولس کو خبر کرتے رہے لیکن آپ نے کبھی اپنی صورت نہ دکھائی اور نہ ہی اپنا نام بتایا۔

ڈسلوا: میرا نام ڈسلوا ہے۔

وجے۔ کیا انفارمیشن کے بدلے میں کبھی انعام کا لالچ دل میں پیدا نہیں ہوا۔

ڈسلوا: یہ لاش کچھ دن اور چلتی پھرتی رہے اس کے لئے انعام نہیں۔ دو روٹی چاہیے۔

وجے: تو پھر آپ یہ کیوں کرتے رہے۔

ڈسلوا: بتاتا ہوں۔ بتاتا ہوں۔ وہ ایک۔۔۔ دو۔۔ یہ تین، قبریں دیکھ رہے ہو۔

ڈسلوا: یہ تینوں میرے بیٹوں کی ہے وہ راجن کی۔۔۔ یہ جانس کی۔۔۔ اور وہ ٹونی کی۔۔۔ راجن ۲۴ برس کا تھا۔ جانس ۲۲ کا اور ٹونی۔۔۔ ٹونی سب سے چھوٹا تھا صرف ۱۹ برس کا میں نے اپنے بیٹوں سے بہت پیار کیا۔ بڑے جتن سے ان کو بڑا کیا۔

وجے: بھگوان کی مرضی کے سامنے کسی کی چلتی ہے۔

ڈسلوا: اگر بھگوان نے میرے بیٹے چھینے ہوتے تو اسے جگانے کے لئے چرچ کا صبح شام گھنٹا کھینچتا۔

وجے۔ تو کس نے چھینے آپ کے بچے۔۔۔؟

ڈسلوا: اس نے۔۔۔ آج سے دو سال پہلے کرسمس کی رات تھی، جیسس کرائسٹ کا جنم دن تھا۔ ساری دنیا خوشیاں منا رہی تھی۔ میرے بیٹے بھی خوشی منانے کے لیے یہ بوتل لے آئے۔ جب میں گھر واپس لوٹا، تو میں لٹ چکا تھا۔ اسی بوتل کی زہریلی شراب نے مجھ سے میرے بیٹے چھین لئے۔ میرے بیٹے مجھ سے چھین لئے۔۔۔۔ میرے بیٹے کتنا اچھا تحفہ دے کر گئے ہیں کرسمس کا۔۔۔ یہ خالی بوتل۔۔۔ دو سال سے اولاد سمجھ کر اس خالی بوتل کو سینے سے لگائے گھوم رہا ہوں۔ ہر شراب خانے، ہر دارو کے اڈے پر لوگ مجھے پاگل سمجھتے ہیں اور راز کی بات کرتے سے ڈرتے نہیں میں جو کچھ ان سے سنتا ہوں ٹیلی فون پر تمہیں آ کر بتا دیتا۔ میں اپنے بیٹوں کے غم کا بوجھ اٹھائے صرف اسلئے زندہ رہا کہ ان لوگوں کا پتہ لگا سکوں جو یہ زہریلی شراب بناتے ہیں جیسے

مجھے پتا چلا میں نے تمہیں یہاں بلا لیا۔
وجے۔نہیں انکل اب میں ایک پولس آفیسر نہیں رہا۔
ڈسلوا: تو کیا ہوا....؟ایک اچھے انسان تو ہو۔
وجے: آپ نے مجھے بہت دیر سے بلایا۔''(۸)

:crisis: resolation

دوسرے پلاٹ پائنٹ کے بعد فلم زنجیر کی کہانی Crisis میں پہنچ جاتی ہے۔ جہاں وجے کو مالا کی تمام باتیں پیار محبت کی باتیں بہت بے کارسی لگنے لگتی ہے وہ چاہتا ہے کہ وہ ڈسلوا کی مدد کرے، لیکن مالا کی محبت سے ایسا کرنے سے روکتی ہے اور جب مالا وجے کو اپنے کام کرنے کی اجازت دے دیتی ہے۔

:Climax:Resolution

تب آتا ہے جب وجے اور شیر خاں مونا کی مدد سے تیجا تک پہنچ جاتے ہیں اور وجے اور تیجا کی لڑائی ہوتی ہے اور وجے کو اس دوران یہ بھی پتہ چلتا ہے کہ ان کے والدین کا قاتل بھی تیجا ہی ہے اور اس کے بعد وجے تیجا کو جان سے مار ڈالتا ہے۔

:Resolution-Resolution

یہ حصہ تیجا کے مرنے کے بعد آتا ہے جب وجے پوری سے مالا کا ہو جاتا ہے اور وہ ڈسلوا کا قرض بھی اتار دیتا ہے اور شیر خاں اس کی خوشی میں ہی اپنی خوشی کا اظہار کرتا ہے۔

دیوار

:Set-up

فلم دیوار کے سیٹ اپ کی شروعات ہوتی ہے۔ایک پروگرام سے جہاں انسپکٹر روی کو بہادری کا میڈل دیا جا رہا ہوتا ہے۔ پھر کہانی خواب میں چلی جاتی ہیں۔ جہاں مزدور یونین کا لیڈر آنند بابو مزدوروں کے حق کی لڑائی لڑ رہا ہوتا ہے۔آنند بابو کے گھر میں اس کی ایک بیوی اور دو بیٹے ہیں۔ دونوں بیٹے اپنے والد کو اپنا ہیرو مانتے ہیں۔آنند بابو کو اپنی بیوی سے بہت پیار ہے۔ اس کے بعد کان کا مالک آنند بابو کو سمجھوتے کے لیے بلاتا ہے دوسری جانب اس کی بیوی اغوا ہو چکی ہوتی ہے۔ آنند بابو کو پتہ چل جاتا ہے۔اس کے عوض میں آنند بابو اپنے اصول سے سمجھوتا کر لیتا ہے اور اپنی بیوی کی سلامتی کے لیے مزدوروں کی مانگ کو رد کر دیتا ہے۔ پھر مزدور لوگ آنند بابو کو بہت مارتے ہیں۔آنند بابو کی بیوی اور بچے کو صحیح سلامت چھوڑ تو دیا جاتا ہے لیکن آنند بابو اپنی ذلت برداشت نہیں کر پاتے ہیں اور گھر چھوڑ کر چلے جاتے ہیں۔ادھر وجے جب ایک دن پڑھ کر آ رہا ہوتا ہے تو زبردستی گاؤں والے وجے کے ہاتھ میں'اس کا باپ چور ہے،لکھ دیتا ہے پھر آنند بابو کی بیوی اور دونوں بچے ممبئی چلے جاتے ہیں۔

ممبئی میں وجے اور روی اور اس کی ماں ایک پل کے نیچے رہتے ہیں۔اس کی ماں کچھ مزدوری وغیرہ کر دونوں کا پالن پوسن کرتی ہے۔ پھر روی کی پڑھنے کی خواہش دیکھ کر وجے اور ماں دونوں مل کر کام کرتے ہیں اور روی کو پڑھاتے ہیں۔ایک دن وجے کی ماں مزدوری کر رہی ہوتی ہے تو منشی اس کو بہت بے عزت کرتا ہے۔ وجے کو یہ برداشت نہیں ہوتا ہے اور وہ منشی کو پتھر مار کر بھاگ جاتا ہے۔اگلے دن وجے مندر

جانے سے انکار کردیتا ہے اور اسی مندر والے سین میں دونوں بھائی روی اور وجے بڑے ہو جاتے ہیں۔ اب ہم دیکھتے ہیں کہ روی اپنے کام کی تلاش اور وجے dock پر قلی کا کام کرتا ہے۔ ادھر روی لگاتار جاب کی تلاش کرتا رہتا ہے۔ یہیں پر کام کرتے ہوئے وجے ہفتہ وصول کرنے والوں کے ساتھ لڑائی کرلیتا ہے جو کہ ساونت کے آدمی ہیں۔ اس کے بعد ساونت کا دشمن ڈابر وجے سے ملاقات کرتا ہے اور اسے اپنے ساتھ کام کرنے کے لیے راضی کرتا ہے اس طرح set-up کا حصہ ختم ہوجاتا ہے اور پہلا پلاٹ پائنٹ آتا ہے۔

:First plot Point

ڈرائیور: اے۔۔۔اے۔۔۔ہاں۔۔۔ہاں تم، تم کو صاحب بلا رہا ہے۔

ڈابر۔ تمہارا ہی نام وجے ہے؟

وجے۔ ہاں

ڈابر۔ تمہیں نے ساونت کے آدمیوں کو انھیں کے گھر میں گھس کر مارا تھا۔

وجے۔ کون ساونت؟

ڈابر۔ Dock پر جبراً وصول کیا گیا پیسہ جس کی تجوری میں جاتا ہے۔ ساونت سے میری بھی دشمنی ہے۔ تم چاہو تو ہم ایک دوسرے کی مدد کر سکتے ہیں۔

وجے: کس طرح۔۔۔؟

ڈابر: بیٹھو۔۔۔ بیٹھ جاؤ ڈرو مت مجھے اپنا دوست ہی سمجھو۔

وجے: دوستوں کے نام بھی ہوتے ہیں۔

ڈابر: میرا نام ڈابر ہے۔ رام سنگھ گاڑی چلاؤ۔''(۹)

:confrontation

اس حصے میں وجے اپنی اور اپنی ماں کی بے بسی اور مفلسی کو ذہن میں رکھ کر فیصلہ لیتا ہے کہ وہ ڈابر کے ساتھ کام کرے گا۔ اس کے بعد ویرا کے والد جو کہ پولس میں ہے۔ روی کو پولس میں بھرتی ہونے کی دعوت دے دیتا ہے اس کے بعد ڈابر کا سونا آنے والا ہوتا ہے جس کو وجے اکیلے Deal کرنے کی بات کرتا ہے۔ اس کے بعد وجے ساونت سے جا کر ملتا ہے اور اسے سونا آنے کی خبر دیتا ہے اور اس میں اپنی حصے داری کی بات کرتا ہے۔ ساونت کے آدمی پولس سے بچا کر سونا لے آتے ہیں اور پھر وہاں سے وجے سونا لا کر ڈابر کو دے دیتا ہے۔ پھر ڈابر وجے کو اس کا حصہ دیتا ہے۔ جس سے وجے ایک بہت بڑا گھر خرید لیتا ہے اور وجے اپنی ماں کو اپنا گھر دکھانے کے لئے لاتا ہے اس کے بعد روی کو معلوم ہوتا ہے کہ روی کو پولس کی نوکری لگ گئی ہے اور اسے تین مہینے کے ٹریننگ کے لیے جانا ہے۔ ادھر وجے کو معلوم ہوتا ہے کہ اس کے گروہ میں ساونت کا ایک آدمی تھا جس کی وجہ سے اسے ہر کام کی خبر ہوجایا کرتی تھی۔ اس کے بعد وجے ڈابر صاحب کو ایک پلان بتاتا ہے کہ ساونت کے گروہ میں بھی اپنا ایک آدمی ہونا چاہیے اور اس کے لئے وجے اپنی جان خطرے میں بھی ڈالنے کے لیے تیار ہوجاتا ہے۔ اسی کے تحت وہ ایک بار (شراب خانے) میں جا کر شراب پیتا ہے جہاں اس کی ملاقات انیتا سے ہوتی ہے اور پھر اپنے کہے وقت سے وجے بار سے باہر نکلتا ہے جس کے بعد ساونت کے آدمی اس پر گولی چلاتے ہیں لیکن وہ بلے کی وجہ سے بچ جاتا ہے اور اس کے بعد وجے کے کام سے خوش ہو کر ڈابر صاحب اسے اپنا وارث بنا دیتے ہیں۔ اتنے میں روی کی ٹریننگ ختم ہوجاتی ہے اور وہ واپس ممبئی آجاتا ہے۔ اس کے بعد وجے کی اور بھی پریشانی اور بھی

بڑھ جاتی ہے اسے روی کے ذریعے اپنی اصلیت جاننے کا ڈر لگا رہتا ہے۔ جب روی پہلے ہی پولس کی ڈیوٹی join کرتا ہے تو اسے پتہ چلتا ہے کہ اس کا بھائی بہت بڑا اسمگلر ہے۔ جس سے روی کو بہت دکھ پہنچتا ہے اور روی اپنے سینئر آفیسر کو بتا دیتا ہے کہ وجے اس کا اپنا بھائی ہے۔ روی پولس اسٹیشن سے باہر نکلتا ہے تو اسے ایک چور ملتا ہے۔ روی اس کے پاؤں میں گولی مار دیتا ہے اور جب وہ چوری کا سامان دیکھتا ہے تو اسے بہت تعجب ہوتا ہے کیونکہ اس میں کچھ روٹیاں ہوتی ہیں۔ اس کے بعد وجے اس چور کے گھر کچھ کھانے پینے کا سامان لے کر جاتا ہے جہاں اس چور کے والد روی کو یہ تعلیم دیتے ہیں کہ چوری تو چوری ہے چاہے وہ کسی بھی حالات میں ہوئی ہو۔ اس تعلیم کے بعد روی وجے کا کیس لینے کا فیصلہ کرتا ہے اور روی گھر آ کر ماں کو ساری سچائی بتا دیتا ہے اور روی وجے کو یہ سب کام چھوڑ کر پولس کے حوالے کرنے کو کہتا ہے۔ لیکن وجے ایسا کرنے سے صاف منع کر دیتا ہے اور اس طرح ماں وجے کو چھوڑ کر روی کے ساتھ چلی جاتی ہے۔ اس کے بعد وجے انیتا کے پاس چلا جاتا ہے، ماں کو بھی وجے سے بچھڑنے کا دکھ ہے۔ لیکن پھر بھی وہ روی کے ساتھ ہی رہتی ہے۔ ادھر روی ڈابر وجے کے گودام میں چھاپا مار کر اس کا بہت سارا مال پکڑ لیتا ہے جس سے ڈابر کے لوگ وجے کی موجودگی میں یہ پلان بناتے ہیں کہ روی کو مار دیا جائے تو وجے پولس انسپکٹر روی کے مارنے کی مخالفت کرتا ہے۔ یہیں پر یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ پولس آفیسر روی ورما وجے کا بھائی ہے۔ اس کے بعد وجے روی سے بات چیت کرنے کے لیے روی کو بلاتا ہے اور اسے آگاہ کرنے کے لیے کہ اس کے جان کے بہت سارے دشمن ہوگئے ہیں وہ کہیں اور اپنا Transfer لے لے، لیکن روی نہیں مانتا۔ پھر روی اور وجے کے والد کی لاش ملتی ہے جسے وجے بشرا اور وجے جب پولس انسپکٹر روی کے مارنے کی مخالفت کرتا ہے۔ بھائی ہونے کے ناطے جلانے کے لیے آتا ہے۔ اس کے بعد روی وہاں جاتا ہے جہاں اوپر سے ٹیلی فون کو ٹیپ کرنے کا آڈر آتا ہے یہ کال ڈابر کا ہے جس کو روی سن لیتا ہے اور اس آدمی کے پیچھے روی نکل جاتا ہے اور جے چند کو پکڑ لیا جاتا ہے۔ اس کے بعد روی اپنے سینئر سے ڈابر اور وجے ورما کے خلاف وارنٹ نکلواتا ہے اور ڈابر کو گرفتار کرنے میں تو کامیاب ہو جاتا ہے لیکن وجے ابھی تک گرفتار نہیں ہوتا ہے۔ اس لئے روی ورما وجے کی گرفتاری کے لیے پورے شہر میں ناکا بندی کروا دیتا ہے اس کے بعد ساونت وجے کو مارنے کا جو وعدہ کیا ہوتا ہے اس کے بعد وجے انیتا کے ذریعہ ماں کی خبر جان لیتا ہے کہ اس کی ماں بہت بیمار ہے۔ وجے مندر جاتا ہے اور اپنی ماں کی سلامتی کی دعا مانگتا ہے۔ اس کی ماں ٹھیک ہو جاتی ہے اس کے بعد ٹھیک ہونے کے بعد ماں بھی مندر جاتی ہے جہاں اسے معلوم ہوتا ہے کہ وجے مندر آیا تھا وجے انیتا کے ساتھ خوشی کو بانٹتا ہے جہاں اسے معلوم ہوتا ہے کہ انیتا وجے کے بچے کی ماں بننے والی ہے۔ یہ بات سن کر وجے بدل جاتا ہے پہلے وہ انیتا سے شادی پھر اس کے بعد اپنے آپ کو پولس کے حوالے کر دینے کی باتیں کرتا ہے۔ اس کے بعد انیتا وہ ساڑی لینے کے لیے اپنے گھر جاتی ہے۔ ادھر وجے ماں کو مندر میں بلاتا ہے اس سے ملنے اور آشرواد دینے کے لیے۔ ادھر جب انیتا شادی کے لیے تیار ہو رہی ہوتی ہے تو ساونت کے آدمی وجے کی تلاش میں وہاں آجاتے ہیں اور وجے کو وہاں نہ پا کر انیتا کا خون کر دیتے ہیں۔ اس کے ساتھ ہی Confrantation کا حصہ ختم ہو جاتا ہے اور دوسرا پلاٹ پائنٹ آتا ہے۔

Second plot point

''وجے: انیتا۔۔۔انیتا۔۔۔انیتا۔۔۔انیتا۔۔۔مجھے چھوڑ کر مت جانا۔ میں اکیلا ہو جاؤں گا،

بہت اکیلا۔انیتا

انیتا: وجے

وجے۔ہاں انیتا

انیتا۔اتنی دیر میں کیا کیا سوچ لیا تھا۔۔۔اپنا بچہ،اپنا گھر، سپنے ٹوٹ گئے۔

وجے:نہیں۔۔۔۔نہیں

انیتا:وجے،وجے،وجے مجھے اپنے باہوں میں لو وجے

وجے:ہاں انیتا

انیتا:اور پاس

وجے۔ہاں انیتا۔ڈرنا مت انیتا۔ڈرنا مت۔میں تمہیں مرنے نہیں دوں گا۔نہیں مرنے دوں گا

انیتا۔نہیں مرنے دوں گا۔

انیتا۔میں مرتو بہت پہلے مرگئی تھی وجے۔آج تو میرا نیا جنم ہو رہا ہے۔

وجے۔نہیں انیتا۔تم مجھے صرف اتنا بتا دو وہ لوگ کون تھے۔

انیتا:نہیں وجے

وجے۔کون تھے وہ لوگ انیتا

انیتا۔نہ جانے تم کیا کر بیٹھو۔

وجے۔plz،انیتاplz۔۔۔انیتا

انیتا۔میں نے ان کو کچھ نہیں بتایا۔

وجے۔نہیں انیتا۔نہیں انیتا۔۔۔نہیں انیتا۔۔۔۔انیتا۔انیتا''(۱۰)

:crisis Resolution

اس حصے میں اس کے بعد وجے ساونت کے گھر جاتا ہے۔وجے کو معلوم چل جاتا ہے کہ انیتا کو ساونت نے مارا ہے اور ساونت کے سگار کے ٹکرے سے وہ جاتا ہے اور ساونت کے پورے گروہ کو ختم کر ڈالتا ہے۔اس کے بعد وجے کے بارے میں روی کو خبر مل جاتی ہے اور وہ وجے کو ختم کرنے کے لیے اپنی ماں سے آشرواد لیتا ہے۔روی اسی Building میں پہنچ جاتا ہے جہاں وجے ساونت کا خون کرنے کے لیے پہنچا تھا۔اس کے بعد کسی طرح سے وجے وہاں سے بھاگنے میں کامیاب ہو جاتا ہے اور روی اس کے پیچھے بھاگنا شروع کرتا ہے۔

: Climax Resolution

دونوں کے درمیان بھاگا دوڑی شروع ہوتی ہے آخر کار روی وجے کو گولی مار دیتا ہے لیکن اس کے باوجود وجے مندر پہنچتا ہے ماں سے ملنے وہ ماں کی گود میں وہ سر رکھ کر اپنی ساری باتیں کرتا ہے اور آخر میں وجے کی موت ہو جاتی ہے۔

:Resolution Resolution

اور پھر روی کو اس بہادری کے لیے حکومت اور محکمہ پولس کی طرف سے انعام واکرام دیا جاتا ہے۔اس طرح فلم دیوار ختم ہو جاتی ہے۔

ترشول

:Set-up

فلم ترشول کے سیٹ اپ کی شروعات گانے اور کریڈیڈ سے ہوتی ہے۔راج کمار گپتا جو پیشے سے ایک سول انجینئر ہیں وہ ایک غریب لڑکی شانتی سے محبت کرتا ہے۔وہ لڑکی بھی دل وجان سے محبت کرتی ہے۔ایک دن راج کو اس کا مالک بلاتا ہے اور اگلے دن اسے اس کے ماں کے ساتھ کھانے کی دعوت دیتا ہے ۔راج اور شانتی کے درمیان ایک **Healthy phsical relation Ship** ہے۔راج اپنے مالک کی پارٹی میں جاتا ہے جہاں راج کے مالک راج کی ماں سے اپنی بیٹی کا مینی کی شادی کی باتیں کرتا ہے اس بات کی خبر راج کو نہیں ہوتی ہے۔ اگلے سین میں راج شانتی کو اپنی ماں کے سامنے پیش کر دیتا ہے اور کہتا ہے کہ ہم دونوں شادی کرنا چاہتے ہیں۔ پہلے تو شانتی کے سامنے اس کی ماں کچھ بھی نہیں کہتی لیکن اس کے بعد اس کے مالک کی شادی کی بات بتاتی ہے۔ پہلے تو راج منع کرتا ہے لیکن ماں کی بڑی بڑی باتوں میں آکر کامینی سے شادی کر لیتا ہے۔راج اس کمپنی میں آدھے کا پارٹنر ہو جاتا ہے۔اس کے بعد راج سے ملنے شانتی آتی ہے اور راج کو بتاتی ہے کہ وہ اس کے بچے کی ماں بننے والی ہے۔راج شانتی کی پیسوں سے مدد بھی کرنا چاہتا ہے لیکن شانتی وہ پیسے لینے سے انکار کر دیتی ہے اور شانتی اس شہر کو چھوڑ کر جانے اور اس بچے کو پیدا کرنے کی بھی باتیں کرتی ہے۔شانتی کو ایک لڑکا پیدا ہوتا ہے وہ اسے بہت دکھ تکلیف سے پالتی ہے اور اسے بہت مضبوط بناتی ہے۔ وجے جو کہ شانتی کا بیٹا ہے وہ ایک گانے کے دوران ہی بڑا ہو جاتا ہے۔شانتی کی طبیعت خراب ہو جاتی ہے۔راج وہ اپنے ماں کے پاس جاتا ہے اس کے ساتھ ہی سیٹ اپ کا حصہ ختم ہو جاتا ہے اور پہلا پلاٹ پائنٹ آتا ہے۔

First Plot Point

''وجے: ماں۔۔۔ماں میں آگیا، ماں

شانتی: اچھا ہوا آگیا۔اب بہت کم وقت بچا ہے بیٹا۔

وجے: نہیں ماں ایسا کیوں کہتی ہو نہیں ماں ایسا مت کہہ

شانتی۔ میں نے زندگی میں تجھ سے کچھ نہیں چھپایا۔۔۔اس لئے کہ میں اپنی کسی بات سے شرمندہ نہیں ہوں۔۔۔ایک شرمندگی ہے مجھے کہ میں تجھے کوئی سکھ نہیں دے سکی۔

وجے: کیسی باتیں کر رہی ہو ماں۔ساری زندگی میرے لیے دکھ اٹھایا تم نے، وہ سب تو میرے لئے ہی کیا تم نے۔

شانتی: پھر بھی تجھے کچھ نہیں دے سکی۔

وجے: ماں

شانتی: نہیں ۔۔میرے بچے نہیں۔ میں تیری آنکھوں میں آنسو نہیں ہمت دیکھنا چاہتی ہوں۔۔۔۔ہمت۔۔۔۔یہ لو بیٹا یہ مالا نہیں میری زندگی کی کہانی ہے اسے ہمیشہ اپنے پاس رکھنا ۔۔۔تاکہ تمہیں میری باتیں ہمیشہ یاد رہیں۔

وجے: ہاں ماں، مجھ پر وشواس رکھو ماں۔۔۔۔

شانتی: یہ دنیا بڑی سنگ دل ہے بیٹا، یہ کمزور کو جینے نہیں دیتی۔ زندگی میں کبھی بھی کمزور مت بننا۔
وجے: یہ آشیرواد میری شکتی ہے ماں۔۔۔ساری دنیا ایک طرف ہو جائے تمہارا بیٹا کمزور کبھی نہیں بنے گا۔ مجھ پر وشواس رکھ ماں تیرا بیٹا کمزور....

(گانا)

مسٹر آر کے گپتا آج تک مجھے میری ماں کی پیار نے روک رکھا تھا، لیکن اب میں آ رہا ہوں۔ میں آ رہا ہوں مسٹر آر کے گپتا۔''(۱۵)

:confrontation

اس والے حصے کی شروعات میں وجے کو دہلی آنے والی ٹرین میں سوار ہوتے دیکھا جاتا ہے۔ اس کے بعد مسٹر گپتا کو دکھایا جاتا ہے جو کہ اپنی کمپنی سے متعلق اپنے یہاں کام کرنے والوں سے بات چیت کر رہا ہے۔ تبھی گھر سے فون آتا ہے کہ ودیش سے شیکھر گھر آ رہا ہے، کام زیادہ ہونے کی وجہ سے گپتا اپنے بیٹے کو لانے کے لئے ایئر پورٹ نہیں جاتے اور اس طرح اس کی بیوی کامنی اور اس کی بیٹی ببلی شیکھر کو لینے جاتے ہیں۔ اس کے بعد گپتا اپنے بیٹے کو اس کا chamber دکھاتے ہیں۔ اس دوران ایک کیس سامنے آتا ہے کہ گپتا کی ایک زمین پر پچھلے کئی سالوں سے ایک مادھو نامی غنڈے کا قبضہ ہے۔ اور بہت ساری قانونی کارروائی کے بعد بھی مسٹر گپتا اپنی وہ زمین وہاں سے چھڑا نہیں پا رہے ہیں۔ جب یہ بات وجے کو معلوم ہوتی ہے وہ سیدھے مسٹر گپتا کے آفس پہنچتا ہے اور مسٹر آر کے گپتا سے وہ قبضہ کی گئی زمین کو خریدنے کی بات کرتا ہے اور مسٹر گپتا اور وجے میں یہ معاہدہ ہوتا ہے کہ وہ زمین کی قیمت وجے ۱۵ دنوں میں اسے واپس کر دے گا نہیں تو مسٹر گپتا اس پر قانونی کارروائی کرنے کے حقدار ہوں گے۔ اس کے بعد وجے مادھو سنگھ کے پاس جاتا ہے اور اسے کل تک یہ زمین خالی کرنے کے لیے کہتا ہے اس کے بعد وجے پریم چوپڑا کے پاس جاتا ہے اور اس سے سود پر پانچ لاکھ روپیہ قرض دینے کی بات کرتا ہے جسے وجے کالونی بنوا کر اس کے پیسہ واپس کرنے کی بات کرتا ہے۔ پریم چوپڑا اس بات پر راضی ہو جاتا ہے کہ اگر مادھو سنگھ یہ زمین خالی کر دے گا تو اسے پریم پیسہ دے دیگا۔ اس کے بعد مار پیٹ کر کے وجے وہ زمین خالی کروانے میں کامیاب ہو جاتا ہے اور اس کے بعد وجے مسٹر گپتا کو اس کا پیسہ واپس کر دیتا ہے اس کے بعد ببلی اور سچن کا عشق دکھایا جاتا ہے اور شیکھر کو ایک ملاقات کے بعد شیتل سے پیار ہو جاتا ہے اور شیکھر اور شیتل ایک دوسرے سے ملتے ہیں اور ایک گانا بھی ہوتا ہے۔ اس کے بعد ایک شام گیتا سے جو کہ مسٹر گپتا کہ ذاتی سکریٹری سے وجے کمار ملتا ہے اور اسے مسٹر گپتا کے Tender کی ضروری خبر دینے کی بات کہتا ہے جسے گیتا صاف لفظوں میں منع کر دیتی ہے۔ اس کے بھنڈاری جو کہ مسٹر گپتا کا خاص آدمی ہے اس کا الگ سے ایک معاشقہ چلتا ہے اور جس کی وجہ سے اسے گنگو نام کا آدمی Blackmail کرتا ہے۔ اس سے وجے کمار چھٹکارا دلاتے ہیں اور اس طرح بھنڈاری مسٹر گپتا کی ضروری معلومات وجے کمار کو دینے پر راضی ہو جاتا ہے اور اس طرح وہ Tender وجے کو صرف اس لیے مل جاتی ہے کہ کیونکہ اس نے مسٹر گپتا کے مقابلے صرف ایک روپیہ کم کا Tender بھرا ہوتا ہے۔ اس tender کے دوسری طرف چلی جانے سے مسٹر گپتا کا شک گیتا پر چلا جاتا ہے اور جب مس گیتا سے مسٹر وجے اس دن کے لیے معافی مانگ رہا ہوتا ہے تب مسٹر آر کے گپتا اسے دیکھ لیتا ہے۔ اس کے بعد بھنڈاری دوسرے Tender کا بھی بھرا ہوا فارم لا کر وجے کمار کو دے دیتا ہے جس سے یہ Tender پھر سے معمولی سے فرق سے وجے کمار کو مل جاتا ہے۔ اس کے بعد مسٹر گپتا کا شک پوری طرح گیتا پر چلا جاتا ہے اور مسٹر گپتا اسے نوکری سے نکال دیتے ہیں۔ جیسے ہی وجے کو پتہ چلتا ہے کہ بھنڈاری کے جرم کی سزا گیتا کو دی گئی ہے تو وجے بھنڈاری کے ساتھ مسٹر گپتا کے آفس پہنچتا ہے اور اسے پوری سچائی

بتادیتا ہے اس کے بعد وجے کمار گپتا کو اپنے ساتھ کام کرنے کے لیے راضی کر لیتا ہے اور دونوں مل کر دیر رات تک کام کرتے ہیں۔

شانتی Constraction کے دو سال مکمل ہونے پر مسٹر وجے کمار ایک پارٹی رکھتے ہیں جس میں مسٹر گپتا کے ساتھ شہر کے اور بھی بڑے لوگوں کو دعوت دی جاتی ہے۔ اس پارٹی میں وجے کو یہ معلوم ہوتا ہے کہ شیکھر مس شیتل ورما سے عشق کرتا ہے پھر وجے شیتل سے دوستی بڑھاتا ہے اس سے گیتا کو تھوڑی پریشانی ضرور ہوتی ہے کیونکہ وہ دل ہی دل میں وجے کو چاہنے لگی ہے۔ اس کے بعد فلم میں سجن اور ببلی کے عشق پر روشنی ڈالی جاتی ہے، دونوں ساتھ میں گانا بھی گاتے ہیں۔ اس کے بعد بھنڈاری کو پریم چوپڑا کام پر رکھتا ہے۔ اگلے منظر میں ایک عمارت کی نیلامی ہو رہی ہوتی ہے اور اس میں مسٹر گپتا کو نیچے دکھانے کے لیے اس کی زیادہ قیمت لگاتا ہے۔ اس کے بعد وجے کمار مس شیتل کو شیکھر سے دور کرنے کی تمام کوششیں کرتا ہے۔ شیکھر کو یہ شبہہ ہونے لگتا ہے کہ کہیں شیتل وجے کے ساتھ تو۔۔۔ اس لئے شیکھر شیتل سے محبت کا اظہار کرتا ہے جسے شیتل جھٹ سے مان جاتی ہے۔

ایک دن وجے اپنی گاڑی سے کہیں جا رہا ہوتا ہے کہ تبھی ببلی بھی گاڑی تیز چلاتی ہوئی اس کے آگے گاڑی سے نکلتی ہے۔ آگے جا کر ببلی کی گاڑی کا حادثہ ہو جاتا ہے اور وجے اسے اس کے گھر تک چھوڑتا ہے۔ جب وجے آفس آتا ہے تو اسے معلوم ہوتا ہے کہ پریم چوپڑا اس کا انتظار کر رہا ہے۔ پریم چوپڑا اسی دوران مسٹر گپتا کو بہت برا بھلا کہتا ہے۔ یہ وجے کو برداشت نہیں ہوتا ہے اور وہ مسٹر پریم چوپڑا کو ایک طمانچہ لگا دیتا ہے۔ مسٹر گپتا کو روی اور ببلی کے عشق کی خبر ہوتی ہے اور وہ روی کو نوکری سے نکال دیتے ہیں اور ببلی کی جلد سے جلد شادی کی باتیں کرتے ہیں۔ اس بات سے دکھی ہو کر ببلی گپتا کے پاس آجاتی ہے اور اسے ساری باتیں بتاتی ہے۔ وجے یہ باتیں سن لیتا ہے اور وہ مسٹر گپتا سے بدلہ لینے کی غرض سے ببلی کی مدد کے لیے تیار ہو جاتا ہے۔ پھر ایک کالونی کا Tender نکلتا ہے۔ وہ ایک بہت بڑا Tender ہے اس کو دونوں مل کر حاصل کرنا چاہتے ہیں۔ اس Tender کے Incharge ورما نام کا ایک آدمی ہوتا ہے جو بہت ایماندار ہوتا ہے۔ ورما کے پاس مسٹر گپتا اپنے آدمی بھیج کر وجے کی طرف سے رشوت کا آفر دیتے ہیں۔ ورما کو اس بات سے بہت غصہ آتا ہے اور وہ یہ Tender مسٹر گپتا کو دے دیتے ہیں۔ وجے اس ہار سے بہت بے چین ہو جاتا ہے۔ وجے اس کالونی کے آگے کی تمام زمین خرید لیتا ہے اور اس سے شاندار اور سستے کالونی بنانے کا وعدہ کرتا ہے۔ اس کے بعد مسٹر گپتا کے اس کالونی پر کوئی بھی شاہوکار پیسہ لگانے سے انکار کر دیتا ہے۔ پھر مسٹر گپتا اپنی تمام چیزیں گروی رکھ کر مارکیٹ سے سود پر پیسے اٹھاتا ہے۔ مسٹر گپتا کے گروی کے تمام کاغذات کو وجے خرید لیتا ہے۔ اگلے سین میں پریم چوپڑا اور مسٹر گپتا کے درمیان ایک Deal ہوتی ہے۔ مسٹر گپتا اسے وجے کی کالونی نہ بسے اس کے لیے پیسے دیتے ہیں۔ اس کے بعد پریم چوپڑا جو کہ سیمنٹ کا بہت بڑا Dealer ہے وجے کو سیمنٹ دینے سے منع کر دیتا ہے۔ وجے Anti curruption beroue سے اس کی شکایت کر دیتا ہے۔ جہاں پولس چھاپا مار کر اس کے سیمنٹ اسٹاک پر تالا لگا دیتی ہے۔ اس کے بعد پریم چوپڑا وجے کو تباہ برباد کرنے کی قسم کھاتا ہے۔ وجے سجن کو سمجھاتا ہے کہ ببلی تم سے بہت پیار کرتی ہے تم دونوں شادی کر لو۔ وجے کے کہنے پر جب ببلی گھر چھوڑ کر جا رہی ہوتی ہے تو شیکھر کو وجے پر بہت غصہ آتا ہے۔ وہ ببلی کو گھر میں قید کر وجے کے گھر جاتا ہے اور اسی کے ساتھ ہی دوسرا حصہ ختم ہوتا ہے اور دوسرا پلاٹ پائنٹ بھی آتا ہے۔

Second plot Point

''شیکھر: مسٹر وجے کمار میں آپ سے کچھ بات کرنا چاہتا ہوں۔

وجے: آیئے۔

شیکھر: جو مجھے آپ سے کہنا ہے اس کے لیے یہ جگہ بہت چھوٹی ہے ذرا باہر آ ئیے۔

(مار۔ پیٹ)

گیتا: شیکھر، وجے یہ کیا کر رہے ہو تم لوگ؟

شیکھر: ہٹ جاؤ گیتا۔ برداشت کی حد ہوتی ہے اس آدمی نے Business میں ہزاروں دھوکے دیئے اسی آدمی نے مرے اور شیتل کے بیچ دیوار بننے کی کوشش کی۔ ہمارے خاندان کے خلاف جو بن پایا کیا۔ میں چپ رہا کچھ نہیں کیا۔۔۔آج، آج اس نے جو حرکت کی وہ سہہ نہیں سکا۔ میں پوچھتا ہوں، کیا دشمنی ہے اسے ہم سے، کیا بگاڑا ہے ہم اس کا۔

وجے: کیا دشمنی ہے مجھے تم سے، کیا بگاڑا ہے تم لوگوں نے ہمارا، پوچھنا ہے تو اپنے باپ سے جا کر پوچھو۔

گیتا: شیکھر میں جانتی ہوں آج تم کیا برداشت نہیں کر سکے۔ یہ ہرگز برا نہیں لگتا ہے جب تم یہ جانتے کہ ببلی اس کی بھی بہن ہے یہ بھی تمہارا بھائی ہے۔'' (۱۴)

Crisis Resolution

فلم کے اس حصے میں شیکھر ببلی کے ساتھ گھر چھوڑنے کی بات کرتا ہے اگلے سین میں شیکھر وجے کو بڑے بھائی کی حیثیت سے ببلی کی شادی میں آنے کی دعوت دیتا ہے۔ مسٹر گپتا کی فیملی پوری طرح سے بکھر جاتی ہے اس کے بعد وجے مسٹر گپتا سے ملنے آتا ہے اور اسے پوری سچائی بتاتا ہے۔

Climax: REsolution

تب آتا ہے جب راج کی لڑکی ببلی کے ہونے والے شوہر کو پریم چوپڑا کے آدمی اٹھا کر لے جاتے ہیں اور سبھی اس کو بچانے کے لیے پرگتی میدان پہنچتے ہیں اور اس کے بعد وہاں پریم چوپڑا سے لڑائی کر کے وجے ببلی کے شوہر کو بچالیتا ہے اور اس دوران راج کی موت ہو جاتی ہے۔

Resolution: REsolution

اس حصے میں راج کمار گپتا کی موت کے بعد وجے اپنے والد کی فیملی کے ساتھ آجاتا ہے۔

فلم شعلے

:Set-up

فلم شعلے کے سیٹ اپ کی شروعات ایک ریلوے اسٹیشن پر ٹرین کے آنے سے ہوتی ہے۔ اس میں سے ایک پولس آفیسر اترتا ہے جو کہ جیلر ہے اس کو ٹھاکر صاحب کا نوکر رام سنگھ لینے آتا ہے۔ دونوں گھوڑے پر سوار ہوتے ہیں اور Credit شروع ہوتی ہے۔ Credit ختم ہونے کے ساتھ ہی ٹھاکر صاحب کا گھر آجاتا ہے اور جیلر ٹھاکر صاحب سے ملتا ہے۔ جہاں ٹھاکر صاحب اسے جے اور ویرو کو تلاش کرنے کے لیے کہتا ہے۔ پھر جیلر صاحب بتاتے ہیں کہ جے اور ویرو دونوں غنڈے بدمعاش ہیں یہ کسی کام کے نہیں ہیں۔ ٹھاکر جیلر کو جے اور ویرو کی بہادری

کی داستان سناتا ہےاور کہانی فلش بیک میں پہنچ جاتی ہے۔ جہاں ٹھاکر دونوں کو گرفتار کر ایک مال گاڑی میں کسی دوسرے شہر کے پولس اسٹیشن سے جارہے ہوتے ہیں کہ تبھی اس مال گاڑی پر ڈاکوؤں کا حملہ ہوجاتا ہےاور دونوں بڑی بہادری سے لڑکر ڈاکوؤں کے چنگل سے مال گاڑی چھڑاتے ہیں۔اس دوران ٹھاکر جوکہ پولس انسپکٹر ہےاسے گولی لگ جاتی ہےاوردونوں پولس انسپکٹرکواسپتال میں لے جاتے ہیں۔اس کے بعد فلش بیک ختم ہوجاتی ہے ٹھاکر اور جیلر کا منظر پھر سے آجاتا ہے۔اور پھر جیلر ان کو ٹھاکر کے لیے تلاش کرنے کا وعدہ کرکے وہاں سے چلا جاتا ہے۔

اس کے بعد جے اور ویرو کا منظرآتا ہے جس میں وہ دونوں اپنی دوستی کے گانے گاتے ہیں۔اس کے بعد جے اور ویرو سورما بھوپالی سے ملنے آتے ہیں۔سرکار نے ان دونوں پر جوانعام رکھا ہےسورما بھوپالی کے ذریعے دونوں کو جیل بھیج دیئے جانے کے بعد انعام کی رقم آدھی۔ آدھی،اس پر معاہدہ طے ہوتا ہے۔پھر جے اور ویرو جیل چلے جاتے ہیں اور وہاں انگریزوں کے زمانے کے جیلر کو بے وقوف بنا کر جیل سے بھاگ نکلتے ہیں اور سورما بھوپال سے اپنے حصے کا پیسہ لے کر جا ہی رہے ہوتے ہیں کہ وہاں پولس آجاتی ہے اور ایک بار پھر دونوں جیل میں ہوتے ہیں۔پھر وہی جیلر جس نے ٹھاکر صاحب سے جے اور ویرو کے تلاش کرنے کی بات کہی تھی دونوں کوایک جیل میں دیکھ لیتا ہے۔وہاں کے جیلر سے اس کے چھوٹنے کی باتیں کرتا ہے۔پھر جب دونوں جیل سے چھوٹتے ہیں ٹھاکر بلدیوسنگھ دونوں سے ملنے جیل کے باہر آتے ہیں اور دونوں کوایک کام کرنے کی منہ مانگی قیمت دینے کی باتیں کرتے ہیں۔Advance رقم دے کر ٹھاکر چلا جاتا ہے۔دونوں ٹھاکر کا کام کرنے کے لئے رام گڑھ پہنچتے ہیں۔ریلوے اسٹیشن پر دونوں کی ملاقات بسنتی سے ہوجاتی ہےاور ویرو بسنتی کو اپنا دل دے بیٹھتا ہے۔دونوں ٹھاکر کے گھر پہنچتے ہیں اور ٹھاکر دونوں کو اپنے وعدے کے مطابق مزید پانچ ہزارروپیہ دیتا ہے۔ٹھاکر اپنے آدمیوں کے ذریعے مار پیٹ کروا کر دونوں کا ٹسٹ لیتا ہے۔اس کے بعد دونوں تجوری کا مال لے کر بھاگ جانے کی باتیں کرتے ہیں اور ان دونوں کو تجوری کھولتے ہوئے ٹھاکر کی بہو دیکھ لیتی ہے۔جس سے دونوں کو اپنی غلطی کا احساس ہوجاتا ہے۔اگلی صبح ٹھاکر کی بہو سے وجے اپنی غلطی کے لئے معافی مانگتا ہےاوراس طرح یہ حصہ ختم ہوجاتا ہےاور پہلا پلاٹ پائنٹ آتا ہے۔

Fist Plot Point

> ''ٹھاکر کی بہو: یہ لو تجوری کی چابھی اس میں کچھ گہنے ہیں جو میرے لیے بے کار ہیں، مجھے کبھی ان کی ضرورت نہیں پڑے گی۔تھوڑے بہت پیسے ہیں وہ بھی لے جاؤ، اچھا ہے بابوجی کی جھوٹی امیدیں تو ٹوٹیں گیں۔جوانہوں نے تم لوگوں سے لگا رکھی ہیں۔
>
> وجے....سنئیے...کل رات جو ہوا وہ دوبارہ نہیں ہوگا۔''(۱۱)

:Confrontation

اس حصے کی شروعات بسنتی کو اپنے گھوڑی کو گھاس کھلانے سے ہوتی ہے۔بسنتی کی موسی اسے کچے آم لانے کو کہتی ہے۔آم لانے جاتے وقت بسنتی کی ملاقات امام صاحب سے ہوتی ہےاور پھر وہ نوکری کے سلسلے میں امام صاحب کے بیٹے سے بات چیت کرتی ہے۔آم توڑتے وقت بسنتی کی ملاقات جے۔ویرو سے ہوتی ہے اور یہاں پر ویرو اور بسنتی کی محبت آگے بڑھتی ہے۔اگلے والے ہی سین میں جے اور ٹھاکر کی ودھوا بہو کی بھی محبت آگے بڑھتی ہے۔اس کے بعد گبر کے آدمی لگان وصول کرنے کے لیے گاؤں میں آتے ہیں لیکن ٹھاکر ان کو لگان دینے سے منع کردیتا ہےاور جے اور ویرو ان کو مار کر بھگا دیتے ہیں۔اس کے بعد پورے گاؤں میں خوشی کا ماحول ہوتا ہے۔ادھر گبر اپنے انھیں

تینوں لوگوں سے مخاطب ہوتا ہے جو گاؤں میں لگان وصول کرنے کے لیے گئے تھے۔ اور پھر گبر ان تینوں کو مار ڈالتا ہے اس کے بعد گاؤں میں ہولی کا گانا ہوتا ہے اور گانا کے ختم ہونے کے بعد گبر اپنے گروہ کے ساتھ گاؤں پر حملہ کر دیتا ہے۔ اس حملے کا جواب جے اور ویرو بڑی بہادری سے دیتے ہیں اور گبر کو گاؤں سے بھاگنے پر مجبور کر دیتے ہیں۔

:Cricis Resolution

اس دوران ٹھاکر ویرو کو بندوق دے کر مدد نہیں کرتا ہے جس کے بعد دونوں ٹھاکر کے لئے کام کرنے سے انکار کر دیتے ہیں۔ ٹھاکر فلش بیک میں جا کر اپنی کہانی سناتا ہے کہ کس طرح ایک اکیلے جب وہ پولس آفیسر ہوا کرتا تھا اس نے گبر کو پکڑا تھا اور اس کے بعد گبر جیل سے بھاگ کر ٹھاکر کے سارے خاندان کو ختم کر دیتا ہے اور ٹھاکر کے دونوں ہاتھ کاٹ کر اس کو اپاہج بنا دیتا ہے اور فلم کا فلش بیک ختم ہوتا ہے اور ٹھاکر بتاتا ہے کہ وہ اپنے ہاتھوں سے ویرو کو بندوق نہیں دینے کے لیے مجبور تھا۔

اس کے بعد پولس آ کر جانچ پڑتال کرتی ہے۔ لیکن گاؤں والے گبر کے بارے میں کچھ نہیں بتاتے۔ اس کے اگلے والے سین میں جے اور ویرو ٹھاکر سے مل کر اس کا پیسہ واپس کر دیتے ہیں اور بغیر پیسے کے کام کرنے کی باتیں کرتے ہیں۔ اس سین میں ٹھاکر جے سے یہ وعدہ لیتا ہے کہ وہ گبر کو نہیں مارے گا بلکہ اسے زندہ اس کے حوالے کرے گا۔ پھر دونوں کو خبر ملتی ہے کہ گبر ہتھیار خریدنے والا ہے۔ پہلے تو یہاں گانہ بجانے کا پروگرام ہوتا ہے پھر یہاں جے۔ ویرو آ کر گبر کے ہتھیار کے ذخیرے کو تباہ و برباد کر دیتے ہیں۔ لیکن گبر وہاں سے نکل جاتا ہے۔ اس دوران جے زخمی ہو جاتا ہے۔ ساتھ ہی یہاں پر ٹھاکر کو اپنی بہو کا جے سے لگاؤ کا پتہ چلتا ہے۔ پھر امام صاحب کو جبل پور سے ایک خط آتا ہے کہ احمد کی نوکری پکی ہو گئی ہے۔ اس کے بعد بسنتی مندر جاتی ہے اپنے لئے اچھا ور تلاش کرنے کے لئے وہیں ویرو بھگوان کی مورتی کے پیچھے سے آ کر اپنے عشق کا اظہار کرتا ہے۔ جس سے بسنتی ناراض ہو جاتی ہے۔ پھر ایک گانے گا کر ویرو بسنتی کی ناراضگی دور کرنے کی کوشش کرتا ہے اس کے بعد ویرو جے کو بسنتی کے موسی کے پاس اپنے رشتے کی باتیں کرنے جانے کے لئے کہتا ہے۔ جے بسنتی کی موسی کے پاس جا کر ویرو کی ساری برائی بڑے سلیقے سے کرتا ہے جس سے موسی شادی کے لئے منع کر دیتی ہے پھر ویرو پانی کی ٹنکی پر چڑھ جاتا ہے اور بسنتی کو شادی کے لئے ہاں کہنے پر مجبور کر دیتا ہے۔ اس کے بعد امام صاحب کا بیٹا احمد جبل پور جا رہا ہوتا ہے کہ تبھی اسے گبر کے آدمی پکڑ لیتے ہیں اور گبر اسے مار ڈالتا ہے اور اس کی لاش کو گھوڑے پر رکھ کر گاؤں میں بھیج دیتا ہے۔ احمد کے ساتھ ایک خط بھی ہوتا ہے جس میں گاؤں والوں کو جے اور ویرو کو اس کے حوالے کرنے کی بات کہی گئی ہوتی ہے۔ اس کے بعد جے اور ویرو گبر کے کئی آدمیوں کو مار ڈالتے ہیں اور اس طرح گبر اور جے۔ ویرو کی ٹکراہٹ اور تیز ہو جاتی ہے۔ اس کے بعد جے اور ودھوا کا معاشقہ اور پھر نوکر رام سنگھ ودھوا بہو کی کہانی سناتا ہے کہ کسی طرح ایک ہنس مکھ لڑکی اب بالکل خاموش سی ہو گئی ہے۔ اس کے بعد جے ویرو سے اپنے شادی ودھوا سے کرنے کی بات کہتا ہے۔ دونوں شادی کر کے ایک نیک انسان بن کر اس گاؤں میں بسنے کا خواب دیکھتے ہیں۔ ادھر بسنتی جب تالاب کے پاس ویرو کا انتظار کر رہی ہوتی ہے تو اسے گبر کے آدمی زبردستی پکڑ کر لے جاتے ہیں۔ اس کا پیچھا کرتا ہوا ویرو بھی گبر کے اڈے پر آ جاتا ہے۔ پھر گبر کے اڈے پر بسنتی گانا گاتی ہے۔ گانا ختم ہوتے ہی جے وہاں آ جاتا ہے اور ویرو بسنتی کو چھڑا لیتا ہے یہاں پر کافی دیر تک لڑائی ہوتی رہتی ہے۔ پھر جے ویرو کو بسنتی کو گاؤں تک چھوڑ کر آنے اور بندوق کی گولیاں لانے کے لیے راضی کر لیتا ہے۔ ویرو اور بسنتی گاؤں چلے جاتے ہیں اور جے گبر کے آدمیوں سے بڑی بہادری سے لڑتا ہے اور آخر میں اسکو گولی لگ جاتی ہے اور وہ ویرو کی باہوں میں دم توڑ دیتا ہے۔

:Climax: Resolation

اس کے بعد ویرو اکیلا اپنے دوست کی موت کا بدلہ لینے کے لیے گبر کے اڈے پر چلا جاتا ہے۔ اور گبر کو خوب مارتا ہے اور جب اسے جان سے مارنے کی کوشش کرتا ہے ٹھا کر اسے اپنے دوست جے کا وعدہ یاد دلاتا ہے جس سے ویرو کو زندہ ٹھاکر کے حوالے کر دیتا ہے اور ٹھاکر بھی اسے خوب مارتا ہے اور اس سے اپنا بدلہ لیتا ہے اور جب اسے جان سے ختم کرنا چاہتا ہے وہاں پولس آ جاتی ہے اور گبر کو لے جاتی ہے۔

:Resolution:Resolution

اس حصے میں ویرو اپنے دوست کا کریا کرم کرتا ہے اور ویرو واپس ممبئی جانے کے لیے ٹرین پر سوار ہو جاتا ہے جہاں پہلے سے ہی بسنتی اس کا انتظار کر رہی ہوتی ہے اور اس طرح فلم ختم ہو جاتی ہے۔

:Second Plot Point

ویرو: ٹھاکر صاحب اب ہم آپ کی لڑائی نہیں لڑ سکتے؟ آپ کے لیے جو عزت ہمارے دل میں بھی تھی اب وہ ختم ہو چکی ہے۔ ہم یہاں آئے تھے اس بہادر پولس آفیسر کے لیے جسے مال گاڑی میں ڈاکوؤں کی ٹولیوں کے ساتھ ایسے لڑتے دیکھا تھا کسی بزدل ٹھاکر کے لئے نہیں۔ جو ہماری جان بچانے کے لیے اپنے سامنے پڑی ہوئی بندوق بھی نہیں اٹھا سکا۔

ٹھاکر۔ تم لوگ جانا چاہتے ہو، ٹھیک ہے چلے جاؤ، لیکن جانے سے پہلے یہ بندوق میں نے نہیں اٹھائی اس کی وجہ نہیں جاننا چاہو گے؟

ویرو: کیا وجہ ہو سکتی ہے۔" (۱۲)

کالا پتھر

:Set-up

فلم کالا پتھر کے اسکرین پلے کے پہلے حصے میں سیٹ اپ کی شروعات فلم کے کریڈیٹ سے ہوتی ہے۔ اس میں کان میں مزدوروں کے ذریعے کام کرنا دکھایا جاتا ہے۔ اس کے بعد وجے نامی ایک مزدور اپنے گھر میں آ کر آرام کرتا ہے اور اس کی آنکھ لگ جاتی ہے۔ اس کو نیند میں بہت ساری آوازیں سنائی دیتی ہے۔ وہ ڈر جاتا ہے اور اچانک جب اس کی نیند کھلتی ہے وہ باہر بھی لوگوں کا شور سنتا ہے۔ باہر جانے پر معلوم ہوتا ہے کہ کوئلے کے کان میں بہت سارے لوگ پھنس گئے ہیں۔ وجے نیچے جاتا ہے اور اپنی جان پر کھیل کر کان میں پھنسے مزدوروں کو باہر نکالتا ہے۔ کان سے مزدوروں کو باہر نکالنے کے لیے وجے کی کافی تعریف ہوتی ہے۔ اس کوئلے کے کان کا مالک دھنراج نام کا شخص ہے۔ جسے مزدوروں سے زیادہ اپنے فائدے کی فکر ہوتی ہے۔ سکسینہ جو کہ اس کان کا چیف انجینئر ہے وہ کوئلے کے کان کے بارے میں بتاتا ہے کہ اگر اس کوئلے کے کان کو آگے بڑھایا گیا تو ساٹھ والے ٹنرل کا پانی اس کان میں آ جائے گا جس سے چار سو مزدوروں کی جان خطرے میں آ سکتی ہے۔ یہی بات نیا انجینئر روی بھی بتاتا ہے۔ لیکن دھنراج محض اپنے فائدے کے لیے اس کی کھودائی جاری رکھنے کو کہتا ہے۔ اس مزدوروں کے گاؤں میں ایک چھنو نام کی لڑکی بھی ہے جو چوری، چوٹی اور انگوٹھی کے ذریعے مزدوروں کے خواب کو بیچتی ہے۔ اس گاؤں میں ایک نئی ڈاکٹر آتی ہیں جس سے گاؤں کے اسپتال اور مزدوروں کی بے بسی، مفلسی وغیرہ کے بارے میں معلوم ہوتا ہے۔ اس کے بعد دھنراج کے دوست کی بیٹی انیتا جو کہ انجینئر روی کی دوست ہے، انیتا ایک جرنلسٹ بن گئی ہے اور وہ کان پر ریسرچ کرنے کے لیے آئی ہے۔ اس کے بعد والے منظر میں

منگل نام کے ایک قیدی سے ملاقات ہوتی ہے جو کہ بہت اڑیل قسم کا آدمی ہے۔ منگل موقع دیکھ کر جیل سے بھاگ جاتا ہے اور اتفاق سے اس گاؤں میں پہنچ جاتا ہے جو کوئلے کے کان والے مزدوروں کا ہے اور اس طرح منگل یہاں کام کرنے لگتا ہے۔ منگل اور چھنو میں جان پہچان ہو جاتی ہے ایک بار جب ہوٹل مالک دھنسا نام کے غنڈے مزدور سے اپنا ادھار مانگتا رہتا ہے تب دھنا یہ پیسہ دینے سے انکار کر دیتا ہے اور وجے دھنا کو مار کر ہوٹل مالک کے پیسے دلواتا ہے اور اس طرح وجے اور دھنا کی دشمنی کی شروعات ہوتی ہے۔ ایک بار وجے کان میں کام کر رہا ہوتا ہے دھنا وجے سے دشمنی نکالنے کے لیے اسے کوئلے کے درمیان میں پھنسا دیتا ہے اور تب روی اسے کوئلے کے کان سے نکلنے میں مدد کرتا ہے۔ وجے بہت زخمی ہو چکا ہے اور اسے اسپتال پہنچایا جاتا ہے اور اس طرح وجے اور ڈاکٹر کے درمیان ایک اچھی جان پہچان ہو جاتی ہے پھر انجینئر روی دھنّا کے پاس جاتا ہے اور اس کو اس کی غلطی کی سزا دیتا ہے اس کے اگلے والے سین میں مزدور اپنے مالک کے گھر کے آگے اپنی مانگوں کو لے کر آواز بلند کر رہے ہوتے ہیں روی ان کا نمائندہ بن کر مالک سے باتیں کرتا ہے۔ مالک مزدوروں کی مانگیں مان لیتا ہے۔ پھر اس خوشی کے موقع پر گاؤں میں گانا بجانا ہوتا ہے۔ اس گانے کے ساتھ اسکرین پلے کے پہلے حصے کا اختتام ہو جاتا ہے اور آتا ہے پہلا پلاٹ پائنٹ۔

:First Plot Point

روی: یہ workers جو خوشیاں منا رہے ہیں سوچ بھی نہیں سکتے کہ کتنے بڑے خطرے کے سائے میں زندہ ہیں۔ وجے وہ نہیں جانتے کہ کیا ہو سکتا ہے۔

وجے: وہ جانتے ہیں انجینئر صاحب سیٹھ دھن راج پوری کے کان میں کام کرنے والا ہر مزدور اپنی تنخواہ پاتے ہیں سب سے پہلے اپنا کفن خرید لیتا ہے۔

روی: لیکن میں جس دن کی بات کر رہا ہوں وجے، اگر وہ دن آ گیا میں کان میں کام کرنے والے کسی مزدور کو کفن بھی نصیب نہیں ہوگا۔

انیتا: کیا مطلب

روی: ایک منٹ۔ آؤ وجے۔ یہ ہے وہ مائن جہاں ہم لوگ کام کرتے ہیں یہ ٹنل نمبر ا۔۲۔۳ ٹھیک ہے۔ safe ہے اور یہ ہے ٹنل نمبر ۴ جہاں ہم لوگ کام کرتے ہوئے اس طرف بڑھتے رہے ہیں جہاں آگے جا کر پانی۔ ٹنل نمبر ۴ اور پانی کا فاصلہ کم ہوتا جا رہا ہے اور خطرہ بڑھتا جا رہا ہے ذرا سوچو اگر اس ٹنل میں پانی گھس جائے تو کیا ہوگا۔ ایک ٹنل میں 350 سے 400 آدمی کام کرتے ہیں۔ یہ مائن ان سب کے لیے پانی کی ایک قبر بن جائے گی۔ ایک بھی آدمی نہیں بچے گا۔ ایک آدمی بھی نہیں۔'' (۱۷)

:Confrontation

اس حصے کے سین کی شروعات وجے اور منگل کے درمیان کے Tussle سے ہوتی ہے۔ اس کا یہ tussle تھوڑا اور آگے بڑھتی ہے جب کسی نئی مشین کو لانے کے لیے منگل اور وجے دونوں ایک ہی ٹرک پر جاتے ہیں۔ اس کے بعد یہ لگانا بڑھتی ہی رہتی ہے۔ اس کے بعد وجے ڈاکٹر سدھا کو رگھوناتھ کے گھر لے جانے کے لیے آتا ہے۔ رگوناتھ کے گھر باہر بارش ہو رہی ہوتی ہے۔ دونوں کی عشق کی داستان آگے بڑھتی

ہے اور یہ بات منگل دیکھ لیتا ہے۔ پھر منگل کو تلاش کرتی ہوئی پولس اس گاؤں میں آجاتی ہے۔ اس کے بعد منگل ڈاکٹر سدھا سے بدتمیزی کرتا ہے اور جب یہ بات وجے کو معلوم ہوتی ہے تو وجے منگل کے پاس پہنچتا ہے دونوں میں خوب لڑائی ہوتی ہے اور انجینئر روی آکر ان دونوں کو چھڑاتا ہے۔ اس کے بعد ایک مزدور کی کان میں کام کرتے ہوئے موت ہوجاتی ہے۔ شیتل کان کے مالک کے خلاف ایک اخبار میں مضمون لکھ دیتی ہے جس کے بعد اسے دھنراج پوری اپنے گھر سے نکال دیتا ہے۔ اب شیتل روی کے ساتھ رہنے لگتی ہے چھنو کے ہاتھ ایک اخبار کا صفحہ ملتا ہے جس پر منگل کو پکڑوانے والے کے لیے انعام دیا جانا ہوتا ہے۔ چھنو انعام کے لالچ میں جنگل کے راستے جارہی ہوتی ہے وہیں پر کئی غنڈے اس کی عزت پر حملہ کردیتے ہیں اور ان غنڈوں سے اسے منگل ہی بچاتا ہے۔ اس کے بعد چھنو کو منگل سے پیار ہوجاتا ہے۔ گانا ہوتا ہے پھر کان میں کئی مزدوروں کی موت ہوجاتی ہے۔ اس کے اگلے والے منظر میں وجے سیٹھ دھنراج سے ملتا ہے اور اسے دھمکاتا ہے کہ وہ مزدوروں کے جان کے ساتھ کھیلنا بند کرے۔ اس حصے میں وجے ڈاکٹر سدھا کو اپنی پچھلی زندگی کی کہانی سناتا ہے کہ وہ شپ کا کپتان تھا اور ایک رات سمندر میں طوفان آیا اور اس شپ میں سوار سبھی لوگ مارے گئے وہ بچ گیا۔ اور آج تک ان مرے ہوئے لوگوں کا بوجھ اپنے کندھوں پر لئے ہوئے ہے۔
اگلے سین میں ٹنل میں ایک **Drill** کرکے اس بات کا اندازہ لگایا جاتا ہے کہ پانی کے کتنے پاس ہے۔ یہ کرنے سے معلوم ہوجاتا ہے کہ پانی بہت ہی پاس آگیا ہے اور روی اس ٹنل میں کام بند کروا دیتا ہے اور یہ بات مسٹر دھنراج کو بھی کہہ دیتا ہے۔ اس کے بعد دھنراج اپنے چیف انجینئر سے کہہ کر اسی ٹنل کے میں کام کو شروع کرنے کے لیے کہتا ہے جس کے پاس پانی قریب ہے۔ اور ساتھ ہی دھنراج روی کو سیدھے راستے پر لانے کے لیے وجے کی مدد بھی لینا چاہتا ہے۔ وجے اس کی چال سمجھ لیتا ہے اور یہ کام کرنے سے منع کردیتا ہے۔ اس کے بعد دھنراج کے آدمی روی پر حملہ کردیتے ہیں اور وجے آکر ان کی جان بچاتا ہے۔ اس کے بعد کان میں منگل ایک حادثہ کے بعد بری طرح زخمی ہوجاتا ہے اور وجے اسے اپنا خون دے کر بچاتا ہے۔ پھر منگل کو اپنی غلطی کا احساس ہوتا ہے اس کے بعد روی کو کوئلے کے ٹنل میں پانی کے رسنے کا پتہ چلتا ہے۔ اور پھر وہ مالک کے پاس آکر کام کے روکنے کے لیے کہتا ہے۔ لیکن وہ منع کردیتا ہے اس کے ساتھ ہی **Confrantation** کا حصہ ختم ہوجاتا ہے اور آتا ہے دوسرا پلاٹ پائنٹ۔

Second Plot Point

روی: کام بند کرو۔ کام بند کرو۔
مزدور: کیا۔۔۔ ہوا۔۔۔ کیا ہوا؟
روی: باہر نکل جاؤ۔۔۔۔ چلو۔۔۔۔ جلدی کرو۔۔۔۔ کام بند کرو۔
کام بند کرو۔۔۔۔ جلدی سے بھاگ جاؤ۔۔۔۔ کام بند کرو۔
کام بند کرو۔۔۔۔ جلدی کرو۔۔۔۔ کام بند کرو۔" (۱۸)

Crisis : Resolation

یہ حصہ اس وقت آتا ہے جب کان میں پانی بھرنے لگتا ہے اور اس سے بچنے کی جدوجہد شروع ہوتی ہے۔ اس حصے کا اختتام تب ہوتا ہے جب وجے بہت سارے مزدوروں کے ساتھ پانی میں پھنس جاتا ہے۔ اور کسی کا بھی نکلنا ناممکن ہونے لگتا ہے اور مزدوروں کو اوپر بھیجتے ہوئے لفٹ کی رسی ٹوٹ جاتی ہے اور ٹرک کا سردار اپنی ٹرک کی مدد سے مزدوروں کو اوپر کھینچتا ہے۔

Crisis : Resolution

تیسرے حصے کے دوسرے حصے میں تقریباً سبھی مزدور وجئے اور روی اور منگل کی مدد سے باہر نکلنے میں کامیاب ہوجاتے ہیں ان مزدوروں کے ساتھ وجے اور روی بھی نکل آتا ہے۔

Resolution : Resolution

تیسرے حصے کے تیسرے حصے میں: سبھی مزدور اپنے پریوار والوں سے ملتے ہیں۔روی اور وجئے بھی اپنے لوگوں سے ملتے ہیں۔ منگل ایک بچے کو بچانے میں اپنی جان دے دیتا ہے اور اس طرح فلم ختم ہوجاتی ہے۔

ڈان

:Set-up

فلم ڈان کے سیٹ اپ کی شروعات ڈان کے ایک گاڑی سے **Briefcase** لے کر اترتے ہوئے ہوتی ہے لیکن ڈون جس کے لیے سونا لے کر آتا ہے وہ دغا بازی کر دیتا ہے اور ڈان اس کی طرف سونا سے بھرا **Briefcase** پھیکتا ہے جس میں بم ہوتا ہے اور اس طرح تینوں مرجاتے ہیں۔**Credit** اس کے ساتھ ہی شروع ہوتا ہے۔کہانی اس وقت شروع ہوتی ہے جب ایک جہاز سے انٹر پول کا ایک بڑا آفیسر ملک اترتا ہے۔وہ پولس کے ساتھ ہورہی ایک میٹنگ میں بتاتا ہے کہ آج کل ممبئ بڑے بڑے اسمگلرس کا اڈا بنا ہوا ہے جو ہمارے سماج کے لیے بہت بڑا خطرہ ہے۔اس میں ایک نام ڈون کا بھی ہے۔اگلے سین میں ڈون ایک آدمی کو گولی مار دیتا ہے۔اس کے بعد اس کے اپنے گروہ کے لوگ جب اس سے پوچھتے ہیں کہ اس نے اپنے ہی ساتھی کو کیوں مارا تو ڈون کہتا ہے کہ یہ ہمارا انفار مر تھا۔اس کے بعد روی کا سین آتا ہے جس سے یہ پتہ چلتا ہے کہ روی جو کہ ڈان کے گروہ میں کام کرتا ہے اور وہاں سے یہ کام چھوڑ نا چاہتا ہے لیکن روی کو یہ بھی پتہ ہے کہ اس کی وجہ سے ڈان اسے زندہ نہیں چھوڑے گا۔لیکن اس کے باوجود روما (روی کی بہن) اسے وہاں سے بھاگ جانے کے لیے کہتی ہے اس کی خبر ڈون کو ہوجاتی ہے اور وہ روی کو مار ڈالتا ہے۔اس کے بعد کامنی جو کہ روی کی منگیتر ہے ڈون سے بدلہ لینے کا سوچتی ہے وہ ڈان کو ایک ہوٹل میں بلا کر گانا سناتی ہے اور اسے پولس کے حوالے کرنا چاہتی ہے پولس وہاں آ بھی جاتی ہے لیکن چالاک ڈان اسے بندی بنا کر وہاں سے نکل جاتا ہے۔ڈان اس کا بھی خون کر دیتا ہے۔پھر دونوں کی لاش روما کو ملتی ہے اور اسے پورا یقین ہوجاتا ہے کہ وہ دونوں مر چکے ہیں۔اس طرح روما ڈون سے بدلہ لینے کی ٹھان لیتی ہے اور اس کے لیے وہ جوڑو کراٹے سیکھتی ہے۔وہ ایک ڈرامہ میں کامیاب اداکاری کے تحت ڈون کے گروپ میں شامل ہوجاتی ہے۔اس کے بعد ایک اسمگلر تاراچند کا فون آتا ہے۔ڈان کے گروہ کے نارنگ کو کہ اسے غیر قانونی مال چاہیے یہ بات پولیس سن لیتی ہے۔اس طرح ڈان کے پہنچنے سے پہلے وہاں پولیس موجود ہوتی ہے۔وہاں سے بھاگنے کے دوران ڈون بری طرح زخمی ہوجاتا ہے اور آخر میں ڈسلوا پولس کی کار میں آکر بیٹھ جاتا ہے اور اسے (بندوق کی نوک پر راستے میں ہی) شہر سے دور تک لے جانے کو کہتا ہے۔بری طرح زخمی ہونے کی وجہ سے ڈان کی موت ہوجاتی ہے لیکن پولس آفیسر اس بات کو چھپائے رکھتا ہے اور خبر پہنچاتا ہے کہ ڈون ندی پار کر بھاگ گیا ہے۔اس کے ساتھ ہی سیٹ اپ ختم ہوتا ہے اور پہلا پلاٹ پائنٹ آتا ہے۔

First Plot Point

ڈسلوا: شرما جی آپ کو یاد ہوگا یہی چھ مہینے پہلے کی بات ہے ایک آدمی دو بچوں کو لے کر سیدھا میرے آفس میں گھس آیا تھا، بڑا سیدھا سادھا سا آدمی تھا بچوں کی ماں مر چکی تھی اور باپ اچانک

کہیں غائب ہو گیا تھا۔ یہ بچے اس آدمی کو کہیں مل گئے۔ ایسا ہی کچھ قصہ تھا میں نے آپ کو بلایا تھا رپورٹ درج کرنے کے لئے آپ کو یاد ہے؟

شرما جی۔ ہاں کچھ ایسا ہوا تو تھا کہیں تو فائل میں رپورٹ درج ہو گی دیکھ آؤں؟

ڈسلوا: وہ فائل میرے پاس لے آئیں۔

شرما: یس سر

ڈسلوا: ٹھیک ہے۔you may go

شرما: یس سر'' (۱۳)

:confrontation

اس حصے کی شروعات وجے کے گانا بجانا سے ہوتی ہے۔ وجے کی شکل ڈون سے ہو بہو ملتی ہے۔ وجے کے ساتھ دونوں بچے بھی ہیں جو اسے فٹ پاتھ پر ملے تھے۔ وجے دونوں کو پڑھا لکھا کر بڑا آدمی بنانا چاہتا ہے۔ پولس انسپکٹر ڈسلوا وجے کے پاس آتا ہے اور اسے ڈون بننے کو کہتا ہے لیکن وجے منی اور دیپو کے بارے میں سوچ کر منع کر دیتا ہے۔ پھر ڈسلوا اسے منی اور دیپو کی بہتر تعلیم اور سماج میں پھیلی برائیوں کے خاتمے کی خاطر ڈان بننے کے لیے راضی کر لیتا ہے۔ اس کے بعد جے جے کو دکھایا جاتا ہے جو کہ ایک جیل میں بند ھے وہ دراصل دیپو اور منی کے والد بھی ہیں۔ پھر جیل میں ہی اپنی کہانی کسی دوسرے قیدی کو سناتا ہے کہ وہ پہلے غلط کام کیا کرتا تھا لیکن پھر شرافت کی زندگی گزارنے لگا اور سرکس میں رسیوں پر چلنے لگا۔ اس دوران اس کی ملاقات نارنگ نام کے ایک اسمگلر سے ہوتی ہے جس کے ساتھ جے جے پہلے کام کیا کرتا تھا۔ وہ جے جے سے ملتا ہے اور اسے ایک تجوری کھولنے کے لیے بڑی رقم دینے کی بات کرتا ہے لیکن جے جے کوئی بھی غلط کام کرنے سے انکار کر دیتا ہے۔ پھر جے جے گھر پہنچتا ہے تو معلوم ہوتا ہے کہ اس کی بیوی سخت بیمار ہے اور اس کے آپریشن کے لیے بہت سارے پیسے کی ضرورت ہے تو جے جے اپنے مالک کے پاس جاتا ہے لیکن اس کا مالک نارنگ کے کہنے پر اس کو پیسے دینے سے انکار کر دیتا ہے۔ پھر وہ نارنگ کا کام کرنے کے لیے مجبور ہو جاتا ہے۔ جے جے تجوری کھولنے میں کامیاب ہو جاتا ہے، اس سے جے جے کو بہت پیسہ ملتا ہے لیکن جب وہ پیسہ لے جا کر ڈاکٹر کو دینے والا ہوتا ہے تبھی وہاں پولس آفیسر ڈسلوا آجاتا ہے اور اسے گرفتار کر لیتا ہے۔ اس طرح جے جے کی بیوی کی علاج نہیں ہونے کی وجہ سے موت ہو جاتی ہے۔ پھر وجے دیپو اور منی سے ملاقات کرنے کے لیے اسکول میں جاتے ہیں وجے ان دونوں کو دیکھ کر بہت خوش ہو جاتا ہے۔ اس کے بعد وعدے کے مطابق وجے ڈون کی Training ڈسلوا کے ذریعے پاتا ہے۔ پھر ایک ترکیب کے تحت نقلی ڈان زخمی حالت میں پولس کو ملتا ہے اسپتال لے جانے پر معلوم ہوتا ہے کہ ڈان اپنی یادداشت کھو چکا ہے۔ اور اس کے بعد ڈون کے ساتھی اسے بڑی محنت ومشقت کے بعد چھڑا لیتے ہیں اور اس کے بعد ڈون کو وہ تمام باتیں بتائی جاتی ہیں۔ جس سے اس کی یادداشت واپس آجائے اور اس طرح نقلی ڈون اصلی ڈون کے بارے میں وہ تمام باتیں جان لیتا ہے جو اس کے کام کی ہوتی ہے۔ ادھر روما اس بات کا انتظار کر رہی ہے کہ اس کی یادداشت پوری طرح سے واپس آجائے تا کہ جب وہ ڈون کو مارے تب ڈون کو پتہ ہو کہ اس کو کس بات کی سزا دی جا رہی ہے۔ اس کے بعد وجے اور ڈسلوا ترتیب کے تحت ڈون کی یادداشت کو واپس لاتے ہیں اور نقلی ڈون اپنے اڈے میں پہنچ کر سبھی کو پہچان لیتا ہے۔ نقلی ڈون روما کے ساتھ عشق کرنے لگتا ہے جبکہ اصلی ڈون نیتا سے پیار کرتا تھا۔ اس کے بعد ایک Deal کے تحت ڈون جاتا ہے ساتھ میں روما بھی جاتی ہے۔ روما کو لگتا ہے یہ اچھا موقع رہے گا ڈون کو مارنے کا۔ دوسری طرف نیتا روما کے بندوق سے گولی نکال دیتی ہے تا کہ پولس کا خطرہ ہونے پر روما

پولس کے ہاتھ آجائے اوراس طرح اس کا راستہ صاف ہوجائے کیونکہ وہ ڈون سے عشق کرتی ہے۔Deal پر جانے سے پہلے ایک گانا ہوتا ہے اوراس کے بعد روما ڈان پر بندوق تان لیتی ہے اور جب اس میں گولی نہیں ہوتی ہے تو اسے ایک مذاق بنا کر ٹال دیتی ہے۔اس کے بعد نقلی ڈون تجوری میں پیسہ رکھتے وقت وہ لال ڈائری چرالیتا ہے۔اور ڈسلوا کو بتاتا ہے اور وجے ڈسلوا کو ملنے کا ترکیب بتاتا ہے۔وجے اپنے گروہ سے یہ بتاتا ہے کہ وہ ڈسلوا کو کل رات جا کر مار ڈالے گا۔رات میں جب وہ ڈسلوا کے پاس جانے کے لیے اونچی عمارت پر رسی کے ذریعے لٹکا ہوا ہوتا ہے تو اس وقت وہاں روما آجاتی ہے اور رسی کو کاٹنے لگتی ہے جس سے ڈون مرجائے اوراس کا بدلہ پورا ہوجائے۔رسی کے کٹنے کے بعد ڈون پانی میں گرجاتا ہے بچ جاتا ہے اوراس کے بعد روما اور ڈون کی لڑائی ہوتی ہے۔اس وقت وہاں ڈسلوا آجاتا ہے اور روما کو بھی حقیقت کا پتہ چلتا ہے۔اس کے بعد وجے روما کو دیپو اور منی سے ملانے کے لیے اسکول لے جاتے ہیں۔

پھر جے جے جیل سے رہا ہوتا ہے۔ڈسلوا وجے کو فون کرکے ریڈ کرنے کی اطلاع دیتا ہے۔جس کو نیتا سن لیتی ہے پھر وجے نیتا کو باندھ کر اپنے کمرے میں ہی بند کر دیتا ہے۔ادھر جے جے جیل سے رہا ہونے کے بعد سیدھے ڈسلوا کے پاس پہنچتا ہے اوراس سے اپنے بدلے کی بات کرتا ہے۔پھر ڈسلوا اسے ڈیپو اور منی کا پتہ ریڈ کرکے آنے کے بعد بتانے کا وعدہ کرکے چلا جاتا ہے۔اوراس کے بعد ڈان ایک گانا گاتا ہے۔گانے کا سلسلہ ختم ہوتے ہی یہ حصہ ختم ہوجاتا ہے۔اور دوسرا پلاٹ پائنٹ آتا ہے۔

Second Plot Point

ڈسلوا:Taken easy, taken easy, hands up بھاگنے کی کوشش بے کار ہے
بلڈنگ کو چاروں طرف سے پولس نے گھیرا ہوا ہے۔ورما Take care of them میں
دوسرے کمروں کی تلاشی لینے جارہا ہوں۔
تم ادھر جاؤ، تم ادھر جاؤ، ایک ایک کمرے کی تلاشی لو۔
ورما:Hands up چلو'' (۱۴)

:Crisis : Resolution

اس حصے کی شروعات وجئے کے ذریعے پولیس کے سامنے اپنی بے گناہی کو ثابت کرنے میں لگ جاتا ہے اور وہ پولس کے ہاتھوں سے کس طرح بھاگنے میں کامیاب ہوجاتا ہے۔اچانک سے کہانی دوسرا موڑ لے لیتی ہے جب ڈان کو پتہ چلتا ہے کہ وہ ڈائری j.j کے پاس ہے جو کہ اس کی بے گناہی کا ثبوت ہے۔

:Climax : Resolution

یہ حصہ ڈائری کی تلاش اوراس کی حفاظت میں گزرجاتا ہے اور پھر نقلی ڈائری کے جلنے تک یہ حصہ ختم ہوجاتا ہے۔

:Resolution : Resolution

تیسرے حصے میں کہانی ختم ہوجاتی ہے۔وجے بھاگنا چاہتا ہے لیکن کچھ دوری پر نقطہ لگ جاتا ہے ملزم کو پولس گرفتار کرلیتی ہے اور وجے کو روما مل جاتی ہے۔اور دیپو اور منی کو ان کے والد j.j مل جاتے ہیں۔اور فلم ختم ہوجاتی ہے۔

سلیم۔جاوید کے اسکرین پلے کے بارے میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ واقعی انہوں نے ہندوستانی سنیما کو مغرب کے اسکرپٹ سے تعارف کروایا جس کی بدولت ہندوستانی سینما کی ترقی کا راستہ کھلا۔ان کے فلموں کے اسکرین کو دیکھ کر یہ کہا جاسکتا ہے کہ انھیں اس بصری میڈیم

کی بڑی اچھی سمجھ تھی۔تبھی تو انہوں نے صرف اپنے مناظر سے اپنے پورے نظریے کو ہمارے سامنے رکھنے میں مکمل طور پر کامیاب ہوئے ہیں۔
اس کے علاوہ اسکرین میں سب۔پلاٹ کا استعمال اور کردار نگاری سرفہرست آئی ہے۔ان کے کردار نگاری کی یہی وہ خوبی تھی کہ ہمیں ان کی فلموں کی کہانی مکمل طور پر یاد نہیں لیکن Angry yung man کا کردار کون بھول سکتا ہے۔۔۔؟ ان فلموں کے اسکرین پلے میں پلاٹ۔پائنٹ کا بھی بے حد خوبصورت استعمال ملتا ہے۔

سلیم۔جاوید کے اسکرین پلے میں فلم شروع ہونے کا پہلا منظر اور انٹرول کے بعد کا بھی پہلا منظر بہت ہی سلیقے سے لکھا جاتا ہے۔وہ ہندوستانی ناظرین کے نفسیات سے پوری طرح سے واقف ہیں۔تبھی تو وہ ان دونوں منظروں کو اس انداز سے لکھتے ہیں کہ ناظرین کو لگے فلم شروع بھی ہو چکی ہے اور چونکہ بیٹھنے اٹھنے میں تھوڑا وقت بھی لگتا ہے اس لئے ان منظروں کی اتنی اہمیت بھی نظر نہیں آتی اس کی مثال فلم 'دیوار' میں دیکھی جاسکتی ہے۔

اس کے علاوہ بہترین اسکرین پلے کی یہ خوبی ہوتی ہے کہ اس کے چل رہے سین میں اگلے سین کا بیج بو دیا جائے یعنی اس کے آنے کی خبر پہلے کردی جائے فلم زنجیر کی اسکرپٹ میں ۸۰٪ سین ایسے ہی لکھے ہوئے ہیں مثلاً جب وجے کے والد کو یہ احساس ہوتا ہے کہ اس کے گناہوں کی سزا اس کی بیٹی کو ملی ہے تب وہ پاٹل اور تیجا کے پاس جاتا ہے یہ کہنے کے لئے اب وہ ان گناہوں کے کام نہیں کرے گا تب پاٹل کہتا ہے واقعی یہ پاگل ہو گیا ہے۔

تیجا: اور کتا جب پاگل ہو جاتا ہے تو اسے گولی ماردی جاتی ہے۔

اور اگلے ہی پٹاخے کی آواز ایسی سنائی دیتی ہے مانو گولی چل رہا ہو اور اسی سین میں تیجا آکر وجے کے والدین کو گولی مار ڈالتا ہے۔ جسے بچہ دیکھ رہا ہوتا ہے وہ قاتل کا چہرہ تو نہیں دیکھتا لیکن اس کے ہاتھ کی زنجیر سے لگا گھوڑا اس کے دل و دماغ پر نقش ہو جاتا ہے۔

اس طرح کی دوسری مثال تب آتی ہے۔جب وجے مالا کو پہلی بار بھابھی اور اپنے بھیا کے گھر لے کر آتا ہے۔تمام ضروری معلومات کے بعد وجے کا بھائی وکیل وجے سے کہتا ہے۔

وجے کا بھائی: اس لڑکی کو دیکھ کر تو ایسا پتہ نہیں چلتا ہے کہ اس نے اتنی ہمت کا کام کیا ہوگا۔وہ ٹرک ڈرائیور جو اس نے پکڑوایا تھا اس نے کچھ بولا۔

وجے: نہیں ابھی تک تو نہیں بتایا لیکن بتا دیگا۔

اور اگلے ہی سین میں وجے اس ٹرک ڈرائیور سے معلومات اگلوانے کے لیے ٹارچر کرتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔

اسکرین پلے نام ہے سین کو تسلسل جوڑنے کا جس سے اسکرپٹ رائٹر کی پوری بات منظروں کے ذریعے ناظرین تک پہنچ جائے۔ جس طرح اسکرپٹ کے تین حصے ہوتے ہیں۔اس طرح بہترین سین کے تین حصے ہوتے ہیں۔حالانکہ ہر سین میں اگر تین حصے ہونے لگے تو اس کی دلچسپی ختم ہونے کا خطرہ رہتا ہے لیکن اس کے باوجود کسی بھی اسکرپٹ میں تقریباً (۱۰) ایسے سین بھی ہونے لازمی ہوتے ہیں۔فلم زنجیر کی بھی اسکرپٹ میں ایسے کئی سین موجود ہیں مثلاً وہ والا سین جس میں وجے ٹرک ڈرائیور کو بلا رکھا ہے اور اس کے بعد مالا آکر اس ٹرک ڈرائیور کو پہچان لیتی ہے۔وہ سین اپنے آپ میں ایک مکمل سین ہے۔

فلش بیک کو اکثر فلم میں نہیں رکھنے کی ہدایت دی جاتی ہے کیونکہ اس کی وجہ سے ناظرین کا ذہن ادھر ادھر بھٹک جانے کا خطرہ بنا رہتا ہے۔لیکن جب سلیم۔جاوید نے اپنی فلم 'شعلے' میں اتنا خوبصورت اور بار بار فلش بیک کا استعمال کیا وہ قابل تعریف ہے۔ان فلش بیک کی وجہ سے

ناظرین کبھی بھی نہیں بھٹکے اور آج کے دور کے لئے یہ فلم کسی بھی رائٹر کے لیے سیکھنے کا ذریعہ بنا ہوا ہے۔

ہندوستانی اسکرین پلے رائٹنگ کا ایک اورانٹرول ہے ان کی جتنی بھی فلمیں چاہیے وہ اسکرین پلے کے لحاظ سے موضوع بحث رہی ہو یا نہیں، لیکن ان کے انٹرول ایسے مقامات پر آتے ہیں کہ ناظرین اپنی جگہ چھوڑ کر باہر جانا بھی پسند نہیں کرتے کہ کہیں انٹرول کا بعد والا سین چھوٹ نہ جائے۔ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ انٹرول تک آتے آتے وہ اپنی فلموں میں اتنا تجسس پیدا کر دیتے ہیں کہ ناظرین اپنی سیٹ پر بیٹھا رہنے کے لیے مجبور ہو جاتے ہیں۔

رفتار کا بھی فلم کے اسکرین پلے سے ایک بے حد خاص رشتہ ہوتا ہے۔ یہ رفتار بھی فلم کو کامیاب بنانے کے لئے اتنا ہی اہم ہوتا ہے جتنا دوسرے۔ سلیم۔ جاوید کے اسکرین پلے میں بھی اس پہلو پر بہت غور وفکر ملتا ہے۔ تقریباً ان کی سبھی فلموں میں کہانی کی مانگ کے مطابق رفتار ملتی ہے۔ ان کے اسکرین پلے کے اتنے کامیاب ہونے کے پیچھے رفتار کا بھی بہت بڑا تعاون ہے۔

سلیم۔ جاوید کا اسکرین پلے نہ صرف اس وقت بہت چرچا میں رہا تھا بلکہ آج بھی کوئی بھی رائٹر اپنی فلمیں لکھنے سے پہلے ان کی ان چھ فلموں کے اسکرین پلے کا مطالعہ ضرور کرتا ہے۔ آج بھی بن رہی اچھی فلموں کو اگر آپ غور سے دیکھیں تو پائیں گے کہ وہ فلمیں بھی سلیم۔ جاوید کے اسکرین پلے کے اسٹائل سے متاثر ضرور ہوتی ہے۔ یہ کسی بھی اسکرین پلے رائٹر کے لیے بڑی فکر کی بات ہے کہ ان کی اسکرین پلے جن کو آج تقریباً ۴۰ سال ہو چکے ہیں وہ آج کے رائٹر کے لیے کارآمد ہے۔

☆☆☆

(ج) مکالمہ نگار: سلیم۔جاوید

سلیم۔جاوید نے سیتااور گیتا، زنجیر، ہاتھ کی صفائی۔مجبور، آخری داؤ، دیوار، شعلے، چاچا۔بھتیجہ، ایمان، دھرم، ڈان، ترشول، کالا پتھر، دوستانہ، شان، شکتی، زمانہ اور مسٹر انڈیا وغیرہ فلموں کے مکالمے لکھے۔

سلیم۔جاوید نہ صرف بہترین کہانی کار اسکرین پلے رائٹر بلکہ بہترین مکالمہ نگار بھی تھے۔ان کے مکالمہ اپنے علیحدہ مقام کے لئے جانے جاتے ہیں۔

(۱) پر اثر پنچ لائن:

یوں تو سلیم۔جاوید کی تمام فلموں میں پنچ لائن ملتا ہے۔جسے ناظرین اب تک نہیں بھول پائے ہیں۔لیکن ایک پنچ لائن جس میں ماں کی اہمیت کو سرے آسمان پہنچادیا ہے وہ ہے فلم 'دیوار' کا پنچ لائن۔جب وجے اور روی دونوں اپنے اپنے اصولوں کی بنا پر الگ ہو جاتے ہیں اور وجے روی کو ملنے کے لئے اسی پل کے پاس بلاتا ہے جہاں دونوں ایک جگہ ساتھ رہا کرتے تھے۔وہاں کا مکالمہ اور پھر اس دوران آنے والا پنچ لائن ہندوستانی سینما کی میل کا پتھر ہے۔وہ پنچ لائن مطالعہ فرمائیں۔

''وجے: آج میرے پاس بلڈنگیں ہیں، پروپرٹی ہے، بینک بیلینس ہے، بنگلہ ہے، گاڑی ہے کیا ہے تمہارے پاس؟

روی: (ایک pouse لیکر) میرے پاس ماں ہے۔''(۱۹)

۲۔اگلے سین کا اندیشہ

سینما میں یہ کہا جاتا ہے کہ کسی بھی فلم کا سین اس کے پچھلے والے سین سے ہی نکلتا ہو تب اثر انداز ہوتا ہے۔اسی لئے رائٹر یہ کوشش کرتے ہیں کہ ان کی تمام سین ایک دوسرے سے جڑے ہوئے ہوں۔فلموں میں یہ کئی طرح سے استعمال کیا جاتا ہے۔جس سے ناظرین کو ایک سین میں دوسرے کے آنے کا اندیشہ ہوجاتا ہے۔سین کو سین سے جوڑنے کے کئی طریقے ہیں مثلاً کئی بار علامتوں سے، کئی بار سین کے Design سے اور کئی بار فلموں کے مکالمے سے بھی آنے والے سین کا اندیشہ ہوجاتا ہے۔سلیم۔جاوید کی فلموں میں بھی یہ خوبی جا بجا موجود ہے۔ایک مثال فلم 'زنجیر' سے جس میں مکالمہ کی مدد سے اگلے سین کا اندیشہ ہوتا ہے۔فلم 'زنجیر' میں جب مالا تیجا کے غنڈوں کو پہچان لیتی ہے اور تیجا اس کو مارنے کے لئے اپنے غنڈے بھیجتا ہے پھر وہ بھاگ کر وجے کے یہاں چلی جاتی ہے اور جب تک وہ غنڈے پکڑے نہ جائے تب تک وہیں رہنے کی ضد کرتی ہے، تو وجے اسے اپنے بھیا بھابھی کے ہاں چھوڑ آتا ہے پھر وجے کا بھائی وجے سے پوچھتا ہے۔

''وجئے کے بھیا: وجئے اسے دیکھ کر ایسا تو نہیں لگتا ہے کہ اس نے اتنی بہادری کا کام کیا ہوگا اس نے جو آدمی پکڑوایا ہے اس نے کچھ بتایا۔

وجے: نہیں ابھی تک تو نہیں بتایا، لیکن بتادے گا۔''(۲۰)

اور اگلے سین میں وجے اس غنڈے سے تھرڈ ڈگری استعمال کر، اس سے اس کے مالک کا نام پوچھنے کی کوشش کرتا ہے۔

۳۔مکالموں کا جواب مثال دے کر:

سلیم۔جاوید کے مکالموں کی کئی خوبیوں میں سے ایک خوبی یہ بھی ہے کہ کئی فلموں میں کئی بار وہ اپنے سامنے والے کردار کے مکالمے کا جواب نہیں دیتا ہے بلکہ اپنی بات مثال سے کہہ دیتا ہے۔ ہندوستانی سینما میں مکالمہ نگاری کا یہ بھی ایک بڑا ہی خوبصورت اور ڈرامائی انداز ہے جوان کی فلموں کی خوبصورتی کو دوبالا کرتا ہے۔ایسی ہی ایک مثال فلم 'دیوار' میں ملتی ہے جب وجے ڈابر کے گروہ میں شامل ہو جاتا ہے اور ڈابر ایک meeting کے دوران پولس اور ساونت کے آدمیوں سے سونا بچا کر لانے کی باتیں کرتا ہے۔تو پھر وجے اس کام کو اپنے انداز میں کرنے کی باتیں کرتا ہے اور سب سے پہلے ساونت کے ساتھ جا کر ملتا ہے اور اسے سونا آنے کی خبر دیتا ہے۔اس سے اپنے حصے کی بات کرتا ہے اور جب ساونت کو سونا مل جاتا اور ساونت بندوق تان کر وجے سے کیا کہتا ہے ملاحظہ فرمائیں۔

ساونت: سونا تو ہمیں مل گیا اب میں تمہارے پیسے نہ دوں تو؟

وجئے: ساونت صاحب بچپن میں میں نے ایک کہانی سنی تھی ایک آدمی کو ایک مرغی مل گئی جو روز اسے سونے کا انڈا دیا کرتی تھی۔ایک دن اس نے سوچا کیوں نہ مرغی کو پیٹ پھاڑ کر سارا سونا ایک ہی دن میں حاصل کرلوں، اور اس نے مرغی مار ڈالی، سوچ لیجئے سارے انڈے آج چاہیے۔

۔۔یا۔۔۔''(۲۱)

۴۔محاوروں/کہاوتوں کا استعمال:

سلیم۔جاوید کی فلموں کے مکالموں میں محاوروں کا استعمال جا بجا ہوتا ہے۔ان کے محاوروں کو دیکھ کر یہ کہنا بڑا ہی مشکل ہوگا کہ سین سے محاورے پیدا ہوتے ہیں یا محاورے کو دیکھ کر سین لکھے جاتے ہیں یعنی فلموں میں محاوروں کا استعمال بڑی ہی خوبصورتی سے ملتا ہے۔ یہ محاورے ان کی فلموں میں اس طرح سے گھل مل گئے ہیں جیسے کہانی میں منظر نگاری۔ان کی تمام فلموں میں محاوروں کا استعمال کم یا زیادہ مل جاتا ہے مثال کے طور پر فلم 'زنجیر' میں جب وجے شیر خاں کے یہاں اس کی جنم دن پر جاتا ہے اور گانا ختم ہو جانے کے بعد وجے اکیلے جانے کی بات محاورے کے ذریعے کچھ یوں بیان کرتا ہے۔

وجے: انگریزی میں ایک کہاوت ہے کہ رات کے کھانے کے بعد ایک میل چلنا چاہیے۔''(۲۲)

۵۔محاوروں کہاوتوں کا جواب:

ہندوستانی فلموں میں ایسے بہت سے اسکرپٹ نگار رہے ہیں جنہوں نے اپنی تخلیق میں محاوروں کا استعمال بخوبی کیا ہے لیکن سلیم ۔جاوید اکلوتے ایسے اسکرپٹ نگار ہیں جنہوں نے نایاب طریقے سے نہ صرف محاورے کا استعمال کیا ہے بلکہ ان محاوروں کے جواب کو بھی نہایت خوبصورتی اور موقع ومحل سے خوب برتا ہے۔ ہندوستانی سینما کے لیے یہ بالکل مختلف طرح کی چیز ہیں جو ناظرین کے ذہن پر اپنا نقش چھوڑنے اور اس کی دلچسپی فلم میں قائم رہنے میں مدد دیتی ہے۔فلم 'دیوار' میں جب وجے ڈابر کا سونا ساونت کے آدمیوں سے منگوا لیتا ہے اور پھر ساونت کے گودام سے اس کو ڈابر کے پاس لے کر جانے لگتا ہے تو سلیم۔جاوید محاورہ تو غنڈے سے کہلواتے ہیں اور اس کا جواب وجئے دیتا ہے فلم 'دیوار' سے ہی مثال لیجئے۔

''غنڈے: سوچ لو ساونت سے دشمنی بڑی مہنگی پڑے گی۔

وجئے: میں جب بھی کسی سے دشمنی مول لیتا ہوں، تو سستے مہنگے کی پرواہ نہیں کرتا۔''(۲۳)

۶۔کردار کو واضح کرنے کے لئے:

مکالمہ کا کام کہانی اور اسکرین پلے کو آگے بڑھانے کے ساتھ ساتھ کرداروں کو بھی واضح کرتا ہے چونکہ سلیم۔جاوید کی زیادہ تر فلموں کی کہانی کردار کی کہانی ہوتی ہے۔ایسے میں ان کی فلموں میں مکالموں کے ذریعے کردار کو بہت زیادہ وضاحت کرنے کی ضرورت ہوتی ہے خاص کر Angry young man کو ذہن میں رکھ کر لکھے گئے کہانی کو۔ مثال کے طور پر ہم فلم 'زنجیر' جو کہ Angry young man سیریز کی پہلی فلم ہے، میں کردار وجے ہمیشہ ہی خاموش اور system کو بہتر نہیں کر پانے کا غصہ اس کے اندر موجود رہتا ہے اور چونکہ اس فلم میں وجے اور مالا کی محبت بھی ہے۔ اس لئے شیر خاں مکالمہ کی مدد سے اس سین کو بہت ہی خوبصورت انداز میں بیان کرتے ہیں۔شیر خاں وجے کو یہ بتانے آتا ہے کہ اس کی جان کو خطرہ ہے۔ وہیں پر وجے شیر خاں کی ملاقات مالا سے کرواتا ہے اور کسی طرح شیر خاں مکالمہ کی مدد اس سین کو ڈرامائی بنا دیتا ہے۔۔مثال فلم 'زنجیر' سے مندرجہ ذیل میں دی جارہی ہے۔

وجے: مالا یہ شیر خاں ہیں میرے بہت اچھے دوست۔

شیر خاں: یہ میرے بارے میں کچھ سمجھیں یا نہ سمجھیں میں ان کے بارے میں سمجھ گیا۔

وجے: کیا سمجھ گئے شیر خاں؟

شیر خاں: دیکھو برادر شیر خاں نے شادی نہیں کی تو کیا ہوا باراتیاں بہت دیکھیں ہیں۔دیکھو تم میرا چھوٹا بہن ہے ہماری باتوں کا برا نہیں ماننا، ہمارا عادت ہے مذاق کرنے کا، ارے جوان میرا بات سنو ذرا ادھر آؤ۔'' (۲۴)

۷۔مکالمہ صحیح معنی میں استعمال:

اسکرپٹ کے تین حصے ہوتے ہیں اور تینوں کی اہمیت اپنی جگہ مسلم ہے۔سلیم۔جاوید کی فلموں میں مکالموں کا صحیح معنی میں استعمال ہوتا ہے۔ چونکہ مکالمہ بھی فلم کے اجزاء ترکیبی کا ایک حصہ ہے اس لئے یہ ایسے اوقات میں آتا ہے جب اس بات کو فلم کے کسی بھی جز چاہیے وہ سین ہو یا ساونڈ، چاہیے وہ علامت ہو یا موسیقی، حقیقت یہ ہے کہ اس طرح کے مکالمے نئے اسکرپٹ نگار کے بے حد معاون ثابت ہو سکتے ہیں جو مکالمہ کے صحیح معنوں کو سمجھنے میں مدد دیتا ہے۔ایسی ہی ایک مثال میں دینا چاہوں گا۔سلیم۔جاوید کی فلم 'ترشول' سے جب وجے اپنے والد مسٹر آر.کے گپتا کو پوری طرح برباد کر دیتا ہے اور وجے پوری سچائی بتانے کے لئے اس کے گھر آتا ہے اسے تو وہ کہتا ہے۔

''وجے۔اور آپ میرے ناجائز۔باپ ہیں۔'' (۲۵)

حقیقت میں یہ مکالمہ کا صحیح معنی استعمال ہے۔جس کو فلم کے اجزاء میں سے کوئی اجاگر نہیں کر سکتا ہے۔ ہاں ان کہے گئے مکالموں کو اور اثر انداز بنایا سکتا ہے۔

۸۔مکالمہ کے ذریعہ فلم کو ڈرامائی۔دلچسپ بنانا:

سلیم۔جاوید کی فلموں کی کئی خوبیوں میں ایک خوبی فلموں کو ڈرامائی بنانا بھی ہوتا ہے۔اور اس کے لیے وہ دوسرے اجزاء کو ڈرامائی بنانے کے علاوہ مکالموں کو بھی ڈرامائی بناتے ہیں۔اس کا بڑا فائدہ یہ ہوتا ہے کہ فلم سے ناظرین کی دلچسپی لگی رہتی ہے۔ان کے تمام لکھے ہوئے مکالموں میں ڈرامائی عناصر ملتے ہیں۔ایسی ہی ایک مثال فلم 'دیوار' سے جو مکالمہ بے حد ڈرامائی ہے۔ جسے ناظرین نے بہت پسند کیا تھا اور وہ بہت مقبول عام ہوئی تھی۔فلم 'دیوار' میں جب dock پر کام کرنے کے دوران وجے ہفتہ دینے سے انکار کر دیتا ہے اور ساونت کے آدمی اس کو ہر جگہ تلاش کرتے ہیں اور وجے اس کے گودان میں آ کر اسی کو challange کرتا ہے وہ خاص طرح کا مکالمہ ملاحظہ فرمائیں۔اس مکالمہ کو

ایک نورمل انداز میں بھی کہا جا سکتا تھا لیکن اس کو ڈرامائی انداز میں یوں بیان کیا گیا ہے۔

''وجے: پیٹر

پیٹر: ٹھہرو، اچھا ہوا تم خود یہاں چلا آیا ہم تمہیں ڈھونڈ ھتا تھا۔

وجے: تم لوگ مجھے ڈھونڈھ رہے ہو، اور میں تمہارا یہاں انتظار کر رہا ہوں۔

پیٹر: یہ بات ہے۔

وجے: اسے اپنی جیب میں رکھ لے پیٹر، اب یہ تالا میں تیری جیب سے چابھی نکال کر ہی کھولوں گا۔ یہ لے؟''(۲۶)

اور اس کے بعد پیٹر کے غنڈوں اور وجے میں لڑائی ہوتی اور آخر میں وجے کی جیت ہوتی ہے اور اس کے بعد پھر وجے پیٹر کی جیب سے چابھی نکال کر تالہ کھولتا ہے۔

۹۔ سین کے بدلے مکالمہ:

فلم میں کئی بار ایک ہی بات کرنے کے لئے دو سین کا بھی استعمال ہوتا ہے۔ جس سے فلم کی کہانی سست ہو جاتی ہے اور وہ فلم ناظرین کی دلچسپی سے دور چلی جاتی ہے۔ ایسے میں سین کے بدلے ایک لائن کا مکالمہ جوڑ کر اس سین کی کمی کو دور کر لیا جاتا ہے۔ سلیم۔ جاوید کی فلموں میں ایسا کئی جگہوں پر دیکھنے کو ملتا ہے۔ ایک ایسی ہی فلم تھی 'زنجیر' جس میں تیجا وجے کو پھنسانے کے لئے مونا کو دو ترکیب بتاتا ہے لیکن وہ دونوں ترکیب ایک ہی سین میں مکالموں کی مدد سے کہہ دیتا ہے اور ایک ترکیب کے ناکامیاب ہونے کے بعد دوسری ترکیب پر کام خود بخود شروع ہو جاتا ہے۔ اس کے لئے ایک اور سین کی درکار نہیں ہوتی ہے۔ اس طرح کے فلم بہت ہی جاندار طریقے سے آگے بڑھتی ہے۔ وہ مکالمہ مندرجہ ذیل میں پیش کیا جا رہا ہے۔

''تیجا۔ انسپکٹر مجھے زیادہ ہی **Disturb** کرنے لگا ہے کبیر یہ **problem** ہمیشہ کے لئے ہے **solved** کر دیا جائے تو برا نہیں ہوگا۔

کبیر: میں آج ہی اپنے دو آدمی لے جا کر۔

تیجا: **.No.No** میں اس کام کے لئے اپنے آدمی استعمال کرنا نہیں چاہتا کوئی ایسا ڈھونڈھ جس کی وجے سے پہلے سے ہی دشمنی ہو، جو قیمت مانگے دے دو۔

مونا: یہ انسپکٹر وجے بھی بڑا عجیب آدمی ہے رشوت ہی نہیں لیتا ہے۔

تیجا: مونا جس طرح کچھ آدمیوں کی کمزوری بے ایمانی ہوتی ہے اسی طرح کچھ آدمیوں کی کمزوری ایمانداری ہوتی ہے۔ وجے کھنا کو ختم کرنے کے لئے اگر کوئی صحیح آدمی نہ ملا تو انسپکٹر وجے کھنا اپنی ساری ایمانداری کے ساتھ جیل میں دکھائی دیں گے۔

مونا۔ جیل میں؟

تیجا: ہاں۔''(۲۷)

۱۰۔ زبان زد مکالمے:

ہندوستانی سینما کی تاریخ میں سلیم ۔ جاوید ہی ایک ایسے اسکرپٹ نگار ہیں جن کے فلموں کے مکالمے سب سے زیادہ مشہور و مقبول ہو کر زبان زد ہو گئے ہیں ۔ چاہے وہ فلم 'دیوار' ہو 'شعلے' یا مسٹر انڈیا ان فلموں کے مکالمہ بہت مشہور ہوئے اور ان کے چار دھائی مکمل ہونے کے بعد بھی اس کی مقبولیت میں کوئی کمی نہیں آئی ہے۔ایک مثال دینا چاہوں گا فلم 'ڈان' کے شہرآفاق مکالمہ کا جو مندرجہ ذیل میں ہے۔

''ڈان کی تلاش تو دنیا کی گیارہ ملکوں کی پولس کر رہی ہے لیکن ڈان کو پکڑنا مشکل ہی نہیں ناممکن ہے۔''(۲۸)

۱۱۔مکالمے میں متضاد الفاظ کا استعمال:

ہندوستانی سینما میں اس طرح کے مکالمے بھی سب سے زیادہ سلیم ۔ جاوید کی فلموں میں ہی ملتے ہیں ۔ اگر ایسے مکالموں کے psychlogy کی باتیں کی جائیں تو معلوم ہوتا ہے کہ مکالموں میں متضاد الفاظ آنے کی وجہ سے نہلے پر دہلا دینا جیسا کام ہوتا ہے۔جس سے کردار کھل کر سامنے آتا ہے اور جس سے اس کو ناظرین کی تالی بھی ملتی ہے۔فلم 'دیوار' میں جب ڈابر کی طرف سے وجے کو سونے positive لانے کی ذمہ داری ملتی ہے تو پہلے وہ ساونت کو اس کی خبر دیتا ہے۔اسی مکالمے میں سلیم ۔ جاوید بہت خوبصورتی کے ساتھ متضاد الفاظ کا استعمال کیے ہیں ملاحظہ فرمائیں:

''وجئے :ساونت صاحب اگر میں آپ کو بتادوں کی کس وقت اور کس جگہ ڈابر کا سونا اترے گا تو آپ مجھے کتنا حصہ دے سکتے ہیں۔

ساونت:اگر یہ مذاق ہے تو تم ہنسنے کے لیے زندہ نہیں رہو گے۔

وجے:اگر آپ نے اس کو مذاق سمجھا تو بعد میں بہت روؤ گے۔''(۲۹)

۱۲۔مکالموں میں سوشل عناصر:

سلیم ۔ جاوید کا ذہن ایک سوشل ذہن تھا۔اس میں ہمیشہ انسانوں کے لیے فلاح و بہبود کی باتیں ہوتی تھیں اور چونکہ ان کی فلمیں مکمل طور پر سماجی تھیں اس لئے جہاں بھی وہ کمی ضرورت پڑتی ہے تو اپنے مکالموں سے اکثر پورا کرتے چلے آتے ہیں ۔ وہ سماجی چیزوں کے لیے اپنی فلموں میں جگہوں کو بھی نکالتے ہیں اگر یہیں پر کوئی دوسرا رائٹر ہوتا ہے تو وہ شاید کچھ ایسی چیزیں لکھ دیتا جس سے اس کا سماج سے اتنا گہرا رشتہ استوار نہیں ہوسکتا تھا،لیکن سلیم ۔ جاوید نے اپنی فلموں میں مکالموں کی مدد سے بڑی گہری سوشل باتیں کہیں ہیں۔فلم 'زنجیر' میں جب تیجا کے آدمی ٹرک سے بہت سارے بچوں کو کچل ڈالتا ہے اور جس کی گواہ مالا بنتی ہے اور جب مالا کو اسپتال میں لایا جاتا ہے اور وہ ان ٹرک ڈرائیور کو پہچاننے سے انکار کر دیتی ہے تو وجے اسے کچھ یوں سمجھانے کی کوشش کرتا ہے۔

''مالا۔نہیں صاحب ہم کسی کو نہیں پہچانتے۔

وجئے۔تم جھوٹ بول رہی ہو۔

مالا:اس میں جھوٹ بولنے والی کون سی بات ہے ایک تو ہم نے دیکھا نہیں اور دیکھا تو ہم کو یاد نہیں کسی اور کو ڈھونڈھو صاحب ہم کو معاف کر دو، یہ مارا۔ ماری روز کا لفڑا ہم کیوں لفڑے میں پھنسے اور ہمارے کوئی بھائی ، بندھو، رشتہ دار تو مرا نہیں ہے کہ ہم پہچانے اپن کا تو مرا نہیں ہے۔ کیوں بھائی خالی پیلی دوسروں کا لفڑا میرے گلے پڑ گیا مجھے معاف کرو میں کسی کو نہیں پہچانتی اب

میں جاؤں؟

وجے: ادھر آؤ۔ دیکھو یہ ہے ان بچوں کی لاشیں جوان ٹرک کے نیچے کچلے گئے یہ تمہارے بھائی، بندھو، رشتہ دارنہیں، جانے سے پہلے دیکھتی جاؤ ٹرک کا پہیہ اس کے سر پر سے گزرا۔ اور یہ دیکھو اپنے ماں باپ کا اکلوتا بیٹا۔

ادھر آؤ۔ اور دیکھو اور دیکھو Gat out from here, gate out'' (۳۰)

۱۳۔ چست۔ درست مکالمے:

سلیم۔ جاوید کی فلموں کی خوبیوں میں سے ایک یہ ہے کہ وہ اپنی باتوں کو سین کی مدد سے کہتے ہیں اور جب کبھی ان کو یہ لگتا ہے کہ وہ اس میں پوری طرح سے کامیاب نہیں ہوئے تبھی وہ مکالموں کی مدد لیتے ہیں اور یہی وجہ ہے کہ ان کے مکالمے بغیر ادھر ادھر کی باتیں کے سوال جواب کی طرح ہوتے ہیں۔ وہ ان مکالموں کے ذریعے زیادہ سے زیادہ باتیں کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ یہی وجہ رہی کہ سلیم۔ جاوید کے مکالمے بڑے چست درست ہوتے ہیں۔ ان کی ہی ایک فلم 'ڈان' سے چست درست مکالمہ کی مثال ملاحظہ فرمائیں۔

''نارنگ: Hello جے جے

جے جے: Hello

نارنگ: آؤ کار میں بیٹھو

جے جے: نہیں نارنگ میں دوسرے راستے جا رہا ہوں۔

نارنگ: اس لئے تو پیدل جا رہے ہو۔ خیر، راستے الگ صحیح۔ تھوڑی دور تو ساتھ چل سکتے ہیں۔ آؤ میں تمہیں چھوڑ دیتا ہوں۔۔۔ مجھے تم سے ایک کام ہے ہر مہینے کی پہلی تاریخ کو رتن لال، لال مل کے ہیڈ آفس سے ایک van میں قریب قریب ۱۱ لاکھ روپیہ ہوتا ہے van کے چاروں طرف گارڈس ہوتے ہیں اور وہ آفس سے آدھے گھنٹے میں مل تک پہنچتا ہے۔ ہم تمہیں چلتی van تک پہنچا سکتے ہیں۔

جے جے: اس نیک کام کے لیے تم نے مجھے کیوں یاد کیا تمہارے پاس تو اور بھی بہت سے آدمی ہیں۔

نارنگ: van کے اندر ایک تجوری ہے جس میں سارا پیسہ ہوتا ہے اتنی بڑی تجوری کو آدھے گھنٹے میں تمہارے علاوہ اور کون کھول سکتا ہے۔

''جے جے: آدمی سمجھ دار ہو۔۔۔ ڈرائیور گاڑی روکو۔

نارنگ: تم نے جواب نہیں دیا۔؟

جے جے: میں نے پہلے ہی کہہ دیا تھا نہ کہ ہمارے راستے الگ الگ ہیں۔

نارنگ: بےوقوف مت بنو، اس سرکس کی معمولی سی نوکری میں رکھا کیا ہے اس کام کے لئے تمہیں 1.50 لاکھ روپیہ مل سکتا ہے۔

جے جے: کوئی Chance نہیں۔

نارنگ: جے جے

جے جے: مسٹر نارنگ میں اپنی غریبی میں خوش ہوں اور ہاں یہاں تک lift دینے کا شکریہ۔

نارنگ: ڈرائیور چلو۔۔۔۔'' (۳۱)

۱۴۔ چھوٹے چھوٹے جملے کا استعمال:

سلیم۔ جاوید کے فلموں کی کامیابی نہ صرف اس کے اسکرین پلے میں چھپی ہوئی ہے بلکہ اس میں ان کے مکالموں کا بھی بڑا تعاون ہے۔ جب ہم ان کے مکالموں کی خوبیاں دیکھنے کے لئے بیٹھتے ہیں تو ہمیں ان کے چھوٹے چھوٹے جملے کا استعمال اپنی طرف کھینچتا ہے ساتھ ہی ساتھ وہ مکالموں میں اپنے سامنے والے کرداروں کے لیے بھی جگہ چھوڑتے ہیں تاکہ ترسیل مکمل ہو۔ ان کے مکالموں میں بڑے بڑے جملے میں بھاشن ہونے کے بجائے چھوٹے چھوٹے جملے میں بڑی بات کہہ کر آگے نکل جاتے ہیں۔ یہ چھوٹے چھوٹے جملے ناظرین پر بڑا اثر چھوڑتے ہیں۔ ایک مثال فلم کالا پتھر سے ملاحظہ فرمائیں۔

''روی: Excuse me, may i come in sir

سکینہ: سر یہ ہمارے---

روی: how do u do sir سوری سر مجھے دیر ہوگئی۔ ٹھیک دومنٹ دیر ہوا ہوں سر لیکن نئے ہونے کی وجہ سے راستہ ہی نہیں ملا۔ ڈھونڈھنے میں دیر ہوگئی۔

پوری: تو آپ، خیر سکینہ تو کیا کہہ رہے تھے۔ آپ؟

سکینہ ہاں جی میں کہہ رہا تھا کہ project میں ہم وہاں تک جائیں گے۔

پوری: یہاں تک۔۔۔؟

سکینہ: ہاں۔۔۔۔

روی: excuse me sir اس کے بارے میں کچھ کہنا چاہتا ہوں۔،

پوری: yes

روی: اس سورنگ کو اور کھودنا چاہتے ہیں۔ لیکن سر ہمیں اس بات کا خیال رکھنا چاہیے یہ برابر کی سورنگ پانی سے بھری ہوئی ہے اور ہم جتنا بھی اس سورنگ کو کھودیں گے یہ دونوں کے بیچ کا فاصلہ کم ہوتا جائے گا اور According to this map یہ فاصلہ اتنا کم ہوجائے گا کہ ایک دن پانی نچلے والی دیوار توڑ کر۔۔۔۔ اگر ایسا ہوگیا تمام worker کی جان خطرے میں ہوگی۔

''پوری: مسٹر روی ملہوترا آپ qualified ضرور ہیں لیکن آپ کا Practical experience بالکل زیرو ہے۔ مسٹر سکسینہ پچھلے پندرہ سالوں سے ہمارے چیف انجینئر ہیں آپ کا خیال ہے کوئی ایسا خطرہ ہوتا ہے۔

روی: نہیں سر میرا مطلب یہ نہیں تھا۔

پوری: اگر ہم اتنی معمولی باتوں کا خیال رکھیں تو ہمیں یہ سب کوئلے کی کانیں بند کرنی ہوگی۔

سکسینہ: کوئلے کی کانوں میں چھوٹے موٹے حادثے ہوتے ہی رہتے ہیں۔

اوجھا: سرابھی کان میں ایک حادثہ ہوا تھا ایک مزدور نے اپنی جان کی بازی لگا کر ان مزدوروں کو بچالیا سر۔

پوری: کیانام ہے اس کا۔

سکسینہ۔ وجے نام ہے اس کا

سکسینہ: وہ اسی ٹائپ کا ہے سر، اس سے پہلے بھی وہ اسی طرح خطرہ کے اٹھا کر دوتین لوگوں کی جان بچا چکا ہے سر

اوجھا: brave man سر اسکو آپ کی طرف سے کچھ انعام وغیرہ دینا چاہیے۔

پوری: اوجھا کبھی کبھی تم بہت ناتجربے کی باتیں کرتے ہو جس مزدور میں دوسروں کو بچانے کی لئے اپنی جان خطرے میں ڈالنے کی ہمت ہے کل کو وہی مزدور ہمارے سامنے سر اٹھانے کی ہمت بھی کرسکتا ہے۔ ایسے خطرناک آدمی کو تم انعام دلوانا چاہتے ہو، تعجب ہے۔ ہمارے کام کا مزدوری وہی ہے جو مرا مرا جئے۔۔۔ اور کیا نام بتایا اس مزدور کا۔

سکسینہ: وجے

پوری: نہیں یہ آدمی ہمارے کام کا نہیں لگتا ہے۔'' (۳۲)

اس طرح ہم سلیم ۔جاوید کے فلموں کے مکالمے کے حوالے سے کہہ سکتے ہیں کہ کسی فلم کو بڑی ہٹ کرنے کے لیے مکالموں کی ضرورت ہوتی ہے۔ وہ تمام خوبیاں سلیم ۔جاوید کے فلموں کے مکالمے میں موجود ہے۔ ان کے مکالموں میں کہاوتوں، محاوروں کا استعمال تو ملتا ہی ہے ساتھ ہی ساتھ، ان کے مکالموں میں پنچ لائن، اگلے سین آنے کا اندیشہ، متضادالفاظ کا استعمال، چست درست اور چھوٹے چھوٹے جملے جیسی معیاری خوبیاں بھی پائی جاتی ہیں۔ اس کے علاوہ سلیم ۔جاوید مکالموں کا استعمال کردار کو واضح کرنے، مکالمہ کے ذریعے فلم کو دلچسپ یا ڈرامائی بنانے کے لیے بھی استعمال کرتے تھے۔ ان کے مکالموں کی ایک خوبی یہ بھی تھی کہ وہ اپنے اندر شوشل پیغام لئے ہوتی تھی اور انہیں وجوہات کی بناپر ان کے مکالمے زبان زد ہوکر لافانی ہوگئے۔

مندرجہ بالا میں بتائی گئی خوبیوں کی وجہ سے یہ کہنا مبالغہ نہیں ہوگا کہ ہندوستانی سینما کی تاریخ میں اپنی خوبیوں کی وجہ سے سلیم ۔جاوید کے مکالمے سب سے زیادہ کامیاب، پراثر، پسندیدہ اور زبان زد ہوچکے ہیں۔ سلیم ۔جاوید کی فلموں کی کامیابی کے پیچھے مکالموں کا بھی بڑا تعاون رہا ہے جسے کسی طرح سے فراموش نہیں کیا جاسکتا ہے۔ اس تخلیق کی بناپر بھی سلیم ۔جاوید ہندوستانی سینما کے معمار کہلائے اور ہندوستانی سینما میں امر ہوگئے۔

☆☆☆

حواشی

۱۔www.wikipedia.com (zanjeer - plot)

۲۔www.wikipedia.com (Deewar- plot)

۳۔www.wikipedia.com (Sholay- plot)

۴۔www.wikipedia.com (Don-plot)

۵۔www.wikipedia.com (Trishul- plot)

۶۔www.wikipedia.com (Kala patthar- plot)

۷۔فلم۔زنجیر۔اسکرپٹ نگار۔سلیم۔جاوید۔ہدایت کار۔پرکاش مہرا
(46:09-47:48)

۸۔فلم۔زنجیر۔اسکرپٹ نگار۔سلیم۔جاوید۔ہدایت کار۔پرکاش مہرا
(1:37:30-1:41:05)

۹۔فلم۔دیوار۔اسکرپٹ نگار۔سلیم۔جاوید۔ہدایت کار۔یش چوپڑا
(56:05-57:10)

۱۰۔فلم۔دیوار۔اسکرپٹ نگار۔سلیم۔جاوید۔ہدایت کار۔یش چوپڑا
(2:36:48-2:38:30)

۱۱۔فلم۔شعلے۔اسکرپٹ نگار۔سلیم۔جاوید۔ہدایت کار۔رمیش سپی
(51:01-52:06)

۱۲۔فلم۔شعلے۔اسکرپٹ نگار۔سلیم۔جاوید۔ہدایت کار۔رمیش سپی
(dise ii-23:40-24:20)

۱۳۔فلم۔ڈان۔اسکرپٹ نگار۔سلیم۔جاوید۔ہدایت کار۔چندر بروت
(38:25-39:20)

۱۴۔فلم۔ڈان۔اسکرپٹ نگار۔سلیم۔جاوید۔ہدایت کار۔چندر بروت
(1:44:36-1:45:10)

۱۵۔فلم۔ترشول۔اسکرپٹ نگار۔سلیم۔جاوید۔ہدایت کار۔یش چوپڑا
(20:30-25:04)

۱۶۔فلم۔ترشول۔اسکرپٹ نگار۔سلیم۔جاوید۔ہدایت کار۔یش چوپڑا

(ii-disc-58:40-1:01:08)

۱۷۔فلم۔کالا پتھر۔اسکرپٹ نگار۔سلیم۔جاوید۔ہدایت کار۔یش چوپڑا

(1:02:40-1:04:02)

۱۸۔فلم۔کالا پتھر۔اسکرپٹ نگار۔سلیم۔جاوید۔ہدایت کار۔یش چوپڑا

(dise ii-53:15-53:40)

۱۹۔فلم۔دیوار۔اسکرپٹ نگار:سلیم۔جاوید۔ہدایت کار:یش چوپڑا۔2:08:52-2:08-60

۲۰۔فلم۔زنجیر۔اسکرپٹ نگار:سلیم۔جاوید۔ہدایت کار:پرکاش مہرا۔1-4- 30 :1-04-45

۲۱۔فلم۔دیوار۔اسکرپٹ نگار:سلیم۔جاوید۔ہدایت کار:یش چوپڑا۔(1-06-22:01-06-58)

۲۲۔فلم۔زنجیر۔اسکرپٹ نگار:سلیم۔جاوید۔ہدایت کار:پرکاش مہرا۔(1-51-45:1-51-49)

۲۳۔فلم۔دیوار۔اسکرپٹ نگار:سلیم۔جاوید۔ہدایت کار:یش چوپڑا۔(1-08-00:1-08-11)

۲۴۔فلم۔دیوار۔اسکرپٹ نگار:سلیم۔جاوید۔ہدایت کار:یش چوپڑا۔(1-09-35:1-10-45)

۲۵۔فلم۔ترشول۔اسکرپٹ نگار:سلیم۔جاوید۔ہدایت کار:یش چوپڑا۔(1-10-35:1-10-45)

۲۶۔فلم۔دیوار۔اسکرپٹ نگار:سلیم۔جاوید۔ہدایت کار:یش چوپڑا۔(45-19:46-10)

۲۷۔فلم۔زنجیر۔اسکرپٹ نگار:سلیم۔جاوید۔۔ہدایت کار:پرکاش مہرا۔(1-05:19-20)

۲۸۔فلم۔ڈان۔۔اسکرپٹ نگار:سلیم۔ہدایت کار:چندر بروت۔(1-05-19:1-6-10)

۲۹۔فلم۔دیوار۔اسکرپٹ نگار:سلیم۔جاوید۔ہدایت کار:یش چوپڑا۔(1-03-22:1-03-45)

۳۰۔فلم۔زنجیر۔اسکرپٹ نگار:سلیم۔جاوید۔ہدایت کار:پرکاش مہرا۔(44-40:45-42)

۳۱۔فلم۔ڈان۔اسکرپٹ نگار:سلیم۔جاوید۔ہدایت کار:چندر بروت۔(52-04:54:02)

۳۲۔فلم۔کالا پتھر۔اسکرپٹ نگار:سلیم۔جاوید۔ہدایت کار:یش چوپڑا۔(14:50:17:20)

باب پنجم

سلیم۔جاوید کے فلموں کی زبان

ہر آرٹ میڈیم کی اپنی زبان ہوتی ہے۔ اپنا محاورہ ہوتا ہے۔ تصویر کی زبان ہے رنگ اور لکیر، تو رقص کی زبان ہے پیروں کی آہٹ اور حرکات۔ یہ زبان کے وہ فضائی شکل ہے جنہیں تسلیم کرنے کے لیے ایک خاص دل اور خاص سمجھ کی ضرورت ہوتی ہے جبکہ ادب کی زبان ایک ایسی تحریری زبان ہوتی ہے جو ظاہر ہوتی ہے اور جسے جاننے سمجھنے کے لئے خاص تربیت کی ضرورت ہوتی ہے۔

لیکن کیا سینما کی زبان کے بارے میں اس طرح کی کوئی سیدھی بات سیدھے طریقے سے کہی جاسکتی ہے؟ یوں تو سینما میں شروع سے آخر تک ایک کہانی ہوتی ہے جو کرداروں کے مکالمے کے ذریعے ظاہر ہوتی رہتی ہے۔ مکالموں کی اہمیت تو اتنی زیادہ ہوتی ہے کہ کہانی کسی اور کی ہوتی ہے تو مکالمے کسی اور کے، وہ مکالمہ ہی ہوتے ہیں جن میں تالیاں بٹورنے کی طاقت سب سے زیادہ ہوتی ہے۔ مطلب یہ ہے کہ مکالمے سیدھے ناظرین کے دل میں اتر کر انھیں جھنجھور دیتے ہیں۔ بہت سارے مکالموں کو تو لوگوں نے عادت میں روزمرہ کی بول چال میں داخل کرلیا ہے۔ تو کیا مکالمہ کو ہی فلم کی زبان کہا جائے؟

حالانکہ ایسا کہنا تو غلط نہیں ہوگا، لیکن اس سے فلم کی وسیع جذبات سمٹ کر ناٹک تک محدود ہو جائے گی۔ ڈرامہ میں مکالمہ اس کی ریڑھ کی ہڈی کی طرح ہوتے ہیں، جس پر اس کا پورا ڈھانچہ کھڑا ہوتا ہے۔ لیکن فلم کے ساتھ ایسا نہیں ہے اگر ایسا ہوتا تو 1931 کے پہلے جب فلموں میں مکالمہ نہیں ہوتے تھے تب فلمیں بنتی ہی نہیں۔ بعد میں بھی کچھ ایسے تجربات کئے گئے جن میں مکالموں کو برخاست کیا گیا۔ 'جاگتے رہو' کا ہیرو پوری فلم میں بغیر کچھ بولے (فلم کے آخر میں صرف پانی لفظ بولتا ہے) سب کچھ بولتا رہتا ہے، 'پیاسہ' کا ہیرو تو پھر بھی کافی کچھ بولتا ہے لیکن 'کاغذ کے پھول' کا ہیرو تو فلم کے آخر میں مانو گونگا سا ہی ہو جاتا ہے۔ اس کے باوجود کچھ بھی نہیں رہتا۔ فلم 'پشپک' میں تو مکالمہ ہے ہی نہیں۔ پھر بھی ناظرین ہنسی سے بچ نہیں پاتے۔

اس طرح زبان کی اس حد سے اوپر اٹھ جانا ہی آرٹ میڈیم کی سب سے بڑی طاقت ہے اور جس فلم میں یہ طاقت جتنی زیادہ ہوتی ہے وہ فلم اتنی عالم گیر اور دائمی بن جاتی ہے۔ کلاسک تخلیق تبھی ہوتی ہے جب اس کی احساس زبان وخیال اور کلچرل دروازوں کو توڑ کر صرف انسانی احساس بن جاتی ہے۔ جب بھی ایسی تخلیق سامنے آتی ہے تو اس کی احساس کو قبول کرنے کے لیے احساس زبان جیسی میڈیم پر منحصر نہیں رہتا۔ یہی وجہ ہے کہ ستیہ جیت رے کی فلمیں بنگلہ کی فلمیں ہونے کے باوجود عالمی فلمیں ہوگئیں ہیں۔ اسی طرح اپنی احساس کی شدید کے سامنے بمل رائے اور راجکپور کی شروع کی فلموں کے مکالمے مجبور سے نظر آتے ہیں۔

جب کہ دوسری طرف تالی بٹورنے والی مکالمہ والی فلمیں سماج میں اسٹیج شاعر کا کردار ادا کرتی ہے۔ ان میں جو کچھ ہوتا ہے وہ ان کے مکالموں میں ہوتا ہے۔ رونا، جذبات، جوش، انداز کلام اور حاضر جوابی والے مثالوں سے بھرپور ان مکالموں میں نہ کہانی ہوتی ہے اور نہ زبان کی لذت۔ اس کے باوجود یہ ناظرین کے ذریعے پسند کئے جاتے ہیں۔ یہ آپ کو ہنسائے گی گدگدائے گی۔ کبھی کبھی رولائے گی لیکن آپ کے خیالوں کو ٹھیس نہیں پہنچائے گی۔ حالانکہ جس طرح ایسی تخلیقوں کا اپنا مقام ہے۔ اسی طرح مکالمہ سے بھری فلموں کا بھی اپنا مقام ہے۔ لیکن اس کا مقام چھوٹا ہوتا ہے کچھ طبقہ تک ہی محدود۔

اس لئے ایسا لگتا ہے کہ فلم میں جو سنائی پڑتا ہے وہ اس کی اصل زبان نہیں ہوتی، بلکہ خود دکھائی پڑتی ہے وہ اس کی اصل زبان ہوتی ہے۔ فلموں کی زبان آنکھوں سے سننے کی زبان ہے یہ چپ میں سننے کی زبان ہے نہ کہ صرف کانوں سے قبول کرنے کی۔ شاید اس لئے فلم کو دیکھنے پر اتنا زیادہ زور دیا جاتا ہے اور اتنی زیادہ احتیاط برتی جاتی ہے۔ کیا سینما ہال میں دیکھنے کا ماحول کسی طرح سے کم کی امید کرتا ہے؟ اتنا بڑا

حال ہوتا ہے اسے اس طرح اندھیرے سے کھپ کر دیا جاتا ہے کہ بغل میں بیٹھے شخص کو پہچاننا مشکل ہو جائے ایسا کیوں؟ شاید اس لئے تاکہ آپ اور کچھ نہ دیکھ سکیں فلم کے علاوہ۔ اگر آپ ایسا کر سکیں گے۔ تبھی پردے پر احساس کی بدلتی لکیروں اور اٹھتی گرتی ترنگوں کو پہچان اور پکڑ سکیں گے۔ ان میں سے کسی کے بھی چھوٹنے کے معنی ہیں اس کی مٹھاس میں کمی آنا۔ لیکن بدقسمتی یہ ہے کہ فلم کے ساتھ 'تفریح' لفظ اس بری طرح سے جڑ گیا ہے کہ اس سے بھول کر بھی کسی کا دھیان نہیں جاتا کہ سینما 'دل کو بہلانے' سے زیادہ کچھ بھی نہیں ہے۔

فلم خصوصاً کیمرہ سے لکھا گیا ادب ہوتا ہے، نہ کہ قلم سے لکھا گیا۔ اگر ایسا ہوتا تو ہر اچھا ادیب ہی اچھا فلم ہدایت کار ہوتا ہے جبکہ سچائی یہ نہیں ہے۔ اصلیت ہے کہ ایسی حالت میں منظر ہی فلم کی زبان بن جاتے ہیں۔ فلم میں اہم بات ہوتی ہے۔ احساس کی زبان اتنی نہیں ہوتی جتنی کہ جذبات کی ہوتی ہے۔ یہ جذبہ زبان سے بھی زیادہ حرکات مناظر اور صوتی اثرات میں ظاہر ہوتی ہے۔ بلکہ ہوتا تو یہاں تک کہ اگر زبان کو ان کا سہارا نہ ملے، تو وہ بے جان سی ہو جاتی ہے۔ جبکہ اس کے الٹ اگر ان اثرات کو زبان کی بنیاد نہ ملے، تو بھی یہ اثر انداز نہیں ہوتے، بلکہ الفاظ کی غیر حاضر سے پیدا زیر واس تمام ماحول کو ایک خاص سنجیدگی اور جذبہ کے احساس سے بھر دیتے ہیں۔ پہلے کی فلموں میں جب ہیرو۔ ہیروئن ایک دوسرے کو دیکھنے کے بعد اپنی پلکوں کو جھکا کر ناظرین میں عشق کی وجدانی احساس پیدا کر دیتے تھے وہ آج کے 'الوٗ الو، میں کہا ل ہے؟ خاموشی کی بھی اپنی زبان ہوتی ہے۔ مختلف مقاموں پر یہ خاموشی ہی فلموں کی سب سے طاقت ورزبان بن جاتی ہے۔ جب منہ چپ ہو جاتا ہے تب آنکھیں بولتی ہیں۔ پلکیں بولتی ہیں۔ بدن کا رواں۔ رواں بولتا ہے اور ناظرین دم سادھ کر اس خاموشی کی زبان کو سننے کی کوشش کرتے ہیں۔ جس ہدایت کار میں اس خاموشی کی جتنی اچھی سمجھ ہوتی ہے وہ اتنی ہی زیادہ احساس سے بھری فلم بنا پاتا ہے جن ناظرین میں اس خاموشی کی اتنی اچھی پکڑ ہوتی ہے وہ اتنا ہی اس میں ڈوب پاتے ہیں۔ یاد کیجئے 'سجاتا' کا وہ فطری منظر جب سجاتا (نوتن) خود سے یہ کہتی ہوئی باغیچے میں آتی ہے۔ میں صرف ایک بوجھ ہوں۔ باغیچے میں تیز ہوا چل رہی ہے، بارش ہو رہی ہے، بوندوں کے بوجھ تلے کیلے کے پتے مڑ سے گئے ہیں۔ بجھے ہوئے لالٹین پر پانی کی بوندیں ٹپکتی ہیں چاروں طرف کہرا چھایا ہوا ہے ان سب کے بیچ میں ہے بوجھ کے احساس سے بھری ہوئی مایوس سجاتا۔ یہ بغیر لفظوں کی وہ زبان ہے، جسے دیکھ کر ہی سنا جا سکتا ہے اور بغیر سنے تجربہ کیا جا سکتا ہے یہ منہ کی نہیں دل کی زبان ہے۔

سینما کی زبان کی احساس کو سمجھنے کے لیے اس کی کہانی، مکالموں اور مناظر میں پیوست فرق کو سمجھنا بہت ضروری ہے۔ ہر ایک فلم کی اپنی ایک بنیادی حسیت ہوتی ہے حالانکہ ڈیڑھ سومنٹ کی فلم میں کچھ بحوالہ، احساس بھی ہوتی ہے۔ لیکن ایک اچھا ہدایت کار ان سب کو اس طرح ملاتا ہے کہ بنیادی احساس مضبوط ہوتا رہے۔ اس کا فرق احساس کے بکھراؤ کی وجہ بن جاتا ہے جو اس کے پورے اثر کو کم یا ختم ہی کر دیتا ہے اس لئے فرق کو باوجود مخالفت کے لیے نہیں بلکہ حمایت کے لیے ہی آنا چاہیے فطری ہے کہ ایسے واقعات عام لوگوں کا میڈیم ہونے کے باوجود فلم امید سے زیادہ سمجھ دار اور دل ودماغ ناظرین کی مانگ کرتا ہے۔ کیونکہ فلم ساز کی اس سمجھ کے دو نتیجے ہو سکتے ہیں۔ یا تو ناظرین اسے پکڑ نہیں پائے گا یا پھر غلط طریقے سے پکڑے گا۔ پہلی حالت فلم کو ادھورا بنا دے گی اور دوسری حالت فلم کو الٹا۔ فنکارانہ فلموں کی موت کے پیچھے فلم کے فرق کی زبان کو نہ سمجھ پانے کا ایک بڑا ہاتھ رہا ہے۔ جب کہ اس کے الٹ Contrast کی سمجھ فلم میں ایک نئی چمک اور اس کے لیے ایک نیا لگاؤ پیدا کر دیتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ Contrast کی ناسمجھی کی وجہ سے جہاں طرف زیادہ سے زیادہ ناظرین، کاغذ کے پھول، تیری قسم اور میرا نام جوکر جیسی احساس بھری فلموں کو قبول نہیں کرتی ہے وہیں اسے سمجھنے والا چھوٹا سا طبقہ انھیں فلموں کو تاریخ کا میل کا پتھر کہتا ہے۔ جبکہ قسمت، سجاتا، بندنی، دو آنکھ بارہ ہاتھ، جاگتے رہو، مدر انڈیا جیسی فلموں میں پوشیدہ Contrst کی زبان درمیانی ہونے کی وجہ سے سب کے ذریعہ سراہی گئی۔

بنیادی طور پر ایک بصری میڈیم ہونے کی وجہ سے فلم کے سب سے زیادہ اور پر اثر مناظر میں ابھر کر آتے ہیں۔ ناظرین کے لیے انھیں سمجھنا آسان بھی ہوتا ہے بشرطیکہ ہدایت کار اپنی ذہنیت کی شیخ بگھاری کے چکر میں نہ پڑ کر انھیں سمجھ میں آنے لائق رہنے دے۔ کیونکہ یہ دیکھنے میں آیا ہے کہ تخلیق کے دوران تخلیق کار کے دماغ میں موٹے طور پر مکمل منظر رہتا ہے۔ اس لیے جب وہ اس مکمل کی تخلیقی طریقہ کار میں اس کے کسی کھنڈ خاص کی تخلیق کر رہا ہوتا ہے تو وہ یہ بھول جاتا ہے کہ ناظرین انھیں ٹکڑوں ٹکڑوں سے ہوتا ہوا مکمل تک پہنچے گا۔ چونکہ اس کی خود کی سفر مکمل سے ٹکڑے کی طرف ہوتی ہے اس لیے غلطی سے وہ ناظرین کو بھی اپنے ساتھ کا سفر کرنے والا سمجھ لیتا ہے جبکہ ناظرین کی سمجھ کا سفر تخلیق کرنے والے کی سمجھ کی سفر کے ٹھیک الٹ ہوتی ہے۔ یہی پر کمیونی کیشن گیپ ہوتا ہے اگر ایسا ہوتا ہے تو فلموں کے منظر مکالموں کے صرف بے جان گواہ بن کر رہ جاتے ہیں۔ ان کی سرگرمی جڑ ہو جاتی ہے۔ اس کا زبردست متضاد اثر فلم کے بنیادی احساس پر پڑتا ہے۔

ناول نگار اونیسٹ ہیمگوے نے کہانی لکھنے کے بارے میں جو ایک بات کہی تھی۔ وہ فلم کے منظر ملانے کے بارے میں بھی صحیح جان پڑتی ہے۔ ہیمگوے کا ماننا تھا کہ اگر آپ اپنی کہانی میں ایک ڈرائنگ روم کا ذکر کر رہے ہیں اور آپ نے اس کی دیوار پر ایک لٹکی ہوئی بندوق کا ذکر کیا ہے تو یہ ضروری ہے کہ آپ کہانی میں کہیں نہ کہیں اس بندوق کو چلوائیں بھی۔ فلموں کے لیے اس کمال کی اس لئے اور بھی زیادہ ضرورت ہے کیونکہ ادب میں تو ایک بار میں ایک ہی منظر کا ذکر ہوتا ہے جب کہ فلم میں ایک ساتھ آنکھوں کو نہ جانے کتنے سے جوجھنا پڑتا ہے۔ اس لیے وہاں منظروں کی کردار سجاوٹ کی پینٹنگس، کی کردار نہ ہو کر ایک اثر انداز مکالمہ کی کردار ہونی چاہیے۔

فلم میں منظر جہاں سیدھے سادے جذبات ظاہر کرتے ہیں وہیں وہ علامت اور عکس کے روپ میں بھی آتے ہیں۔ ان علامتوں کے استعمال کے ساتھ دو خطرے رہتے ہیں۔ پہلا تو یہ کہ اگر جانے مانے علامتوں کا استعمال کیا جاتا ہے تو وہ اتنے پرانے ہو چکے ہوتے ہیں کہ ناظرین پر خاص اثر ڈالنے میں ناکامیاں ہو جاتے ہیں۔ فلموں میں تو صرف علامت ہی نہیں بلکہ مکالمہ تک پرانے ہو چکے ہیں۔ دوسرے یہ کہ اگر نئے علامتوں کا استعمال کیا جاتا ہے تو وہ اس لیے بے اثر ہو جاتے ہیں کیونکہ ناظرین انھیں پکڑ نہیں پاتے ہیں علامتوں کا استعمال سچ مچ فلم ہدایت کار کے لیے ایک بے اثر بھرا کام ہے۔

فلم میں کہانی اور وقت کی ایک حد ہوتی ہے۔ اسی کے اندر ہدایت کار کو اپنی بات کہنی ہوتی ہے۔ ظاہر سی بات ہے ایسی حالت میں اسے Symbolic منظروں اور عکس کی مدد لینی ہی پڑتی ہے۔ صرف اتنا ہی نہیں بلکہ اپنی بات کو اثر اندوز اور فنکارانہ ڈھنگ سے کہنے کے لیے ضروری ہوتا ہے۔ کئی باتیں جب سیدھے سادھے ڈھنگ سے کہی جاتی ہے تو اپنا اثر کھو دیتی ہیں جیسا کہ اسے ہی علامتی کے ذریعے کیا جائے تو کہانی میں ایک چمک آجاتی ہے پھر بھی کہ فلم بات کو سیدھے سادھے ڈھنگ سے کہنے کا میڈیم بھی نہیں ہے۔ یہ نہ تو سیدھے مکالمے Delivery ہے اور نہ سیدھی فوٹوگرافی۔ ایک ایسے وقت میں جب فوٹوگرافی بھی صرف فوٹوگرافی نہیں رہ گئی بلکہ اس میں بھی احساس کا رنگ فنکارانہ کا چھون ہوتا ہے تو پھر فلم کے بارے میں کہنا ہی کیا ہے۔

حالانکہ ڈرامہ میں جذبہ کو ظاہر کا کردار کم نہیں ہوتا ہے لیکن فلم کے پاس تکنیک کی ایسی خاص سہولیت ہے کہ اس میں جذبہ کو ظاہر کرنا ایک اثر انداز زبان کی شکل لے لیتی ہے۔ ڈراموں میں کرداروں اور ناظرین کے درمیان ایک فاصلہ ہوتا ہے کہ زبان کو ظاہر کرنے کی باریکیوں اور پیچیدگیوں کو پکڑنا اس کے لیے مشکل نہیں ہے۔ پھر اس مکمل اسٹیج سجاوٹ کے پریویش میں اس کی باریکیوں کا اثر بھی اتنا ابھر نہیں پاتا۔ جبکہ اس کے الٹ فلم کے کیمرے کو یہ ایک حیرت انگیز تائید غیبی ہے کہ وہ چھوٹی سے چھوٹی منظر کو آپ کی آنکھوں کے بالکل قریب لاسکتا ہے۔ تو بڑے سے بڑے منظر کو آپ کی آنکھوں سے کوسوں دور لے جاسکتا ہے۔ اس لیے جہاں ناٹک میں بدن کے صرف بڑے حصے ہی اچھی

طرح سے بول پاتے ہیں۔وہیں فلم میں بدن کارواں رواں اور آنکھوں کی پتلیوں کی بات تو دور ہے اس کی ایک ایک پلک تک بولنے کی طاقت رکھتی ہے۔اس سے کردار نہ جانے کتنے بولنے والے حصہ بن جاتا ہے۔اس کا بدن تو کچھ بھی کرتا ہے اس میں مکالمہ پھوٹنے لگتے ہیں۔اگر وہ مرا پڑا رہتا ہے تو اس بے جان میں بھی فلم کی زبان سرگرم رہتی ہے۔

یہ ہدایت کار کی سمجھ کا کمال ہوتا ہے کہ وہ بدن کی اس زبان کا کتنے بہتر ڈھنگ سے استعمال کر پاتا ہے اس لیے جہاں کامیاب ہدایت کار معمولی اداکار سے بھی غیر معمولی کام لے لیتا ہے وہیں کمزور ہدایت کار غیر معمولی اداکار کو معمولی اداکار کے روپ میں تبدیل کر دیتا ہے۔

ہدایت کار میں یہ صلاحیت ہونی ہی چاہیے کہ وہ ہر ایک اداکار کے بدن کی زبان کی آواز کو اچھی طرح سے سن سکے۔ ہر ایک بدن کی زبان الگ الگ ہوتی ہے جسے ایک دوسرے کے اوپر تھوپا نہیں جاسکتا ہے۔کیسٹو مکھرجی کے جس مکالمہ سے کامیڈی کی پھلجھڑیاں چھوٹنے لگتی ہیں۔سنجیو کمار کے ذریعے بولا گیا وہ مکالمہ ناظرین کو غیر جانبدار رکھ سکتا ہے۔یہاں لفظ ایک سے ہیں لیکن ان کا اثر الگ الگ ہے۔کیونکہ الفاظ سے بنتے زبان بدن کی زبان سے مل کر ایک نیا ہی معنی اور ایک نیا ہی اثر دینے لگتی ہے۔کبھی کبھی تو کسی اداکار کی موجودگی صرف مکالموں کی تسلسل بن جاتی ہے۔ایسا پہچان کا میڈین اداکاروں کے ساتھ خاص طور سے ہوتا ہے ایک سوپر فلاپ اداکار امیتابھ بچن 'زنجیر' کے بعد سوپر ہٹ اداکار اس لیے بن سکا کیونکہ اسے اس کے بدن کی زبان کے مطابق کہانی کی زبان ملی۔اس لیے اداکار کسی خاص طرح کی کردار کے لیے فٹ ہوجاتا ہے یعنی کہ اس کی خاص Image بن جاتی ہے۔ٹریجنڈلی کنگ، رومانی ہیرو، انگری ینگ مین وغیرہ۔

انسان ایک ایسا جاندار ہے جس میں فوراً ردعمل ہوتی ہے۔ چھوٹی سے چھوٹی بات اور واقعات بھی اس پر اثر ڈالتی ہے اور اس کا بدن اپنی ذہنیت کے مطابق ردعمل کرتا ہے۔جس ہدایت کار کی جتنی گہری پکڑ ہوتی ہے اس کی فلم اتنی ہی جاندار بنتی ہے اور اس کے کردار میں اتنے ہی زیادہ جان پڑتے ہیں۔ یہ ایک ایسا پہلو ہے جس کی مدد مکالمہ نہیں کر سکتے، ان مقاموں پر بدن کو خود ہی اپنی زبان بولنی ہوتی ہے۔

آیئے اب سلیم۔جاوید کے فلموں کی سینمائی زبان کو دیکھیں۔

(ا) فلم 'شعلے' جو سلیم۔جاوید کی ہر لحاظ سے بہترین فلم مانی جاتی ہے۔فلم شعلے کے بغیر ہندوستانی سینما کی تاریخ مکمل نہیں ہوسکتی ہے۔ اس فلم شعلے میں علامت کا بہترین استعمال سلیم۔جاوید کے ذریعے ملتا ہے فلم میں جب ٹھاکر کے دولڑا کو جے اور ویرو گاؤں میں پہنچ چکے ہوتے ہیں اور ان کا مقابلہ ایک بار گبر کے آدمیوں سے ہو چکا ہوتا ہے اس کے بعد جب فلم آگے بڑھتی ہے اور امام صاحب کا لڑکا سچن جب اپنے ماموں کی فیکٹری جبل پور جاتا ہے کام کی تلاش میں تو راستے میں اسے گبر کے آدمی پکڑ لیتے ہیں اور اسے اپنے سردار گبر کے پاس لاتے ہیں، اس کے بعد گبر کو سارا ماجرا سناتے ہیں تو اس دوران گبر کے ہاتھ پر ایک کالی چیونٹی چل رہی ہوتی ہے پہلے تو گبر اس چیونٹی کو بڑے غور سے دیکھتا ہے اور اپنے ساتھیوں کا کچھ جواب نہیں دیتا ہے اور کچھ ہی دیر بعد اس چیونٹی کو گبر مار ڈالتا ہے اور اگلے ہی منظر میں امام صاحب کا لڑکا سچن ایک گھوڑے پر مرا ہوا گاؤں کی طرف آرہا ہوتا ہے۔اس طرح بڑی خوبصورتی کے ساتھ گبر نے اس بصری میڈیم کا فائدہ اٹھاتے ہوئے بغیر کسی تشدد کے ایک بہترین علامت کے ذریعے اپنی بات نہایت واضح اور خوبصورت طور پر ناظرین کو بتادی۔

(II) فلم 'دیوار' جو ۱۹۷۵ میں منظر عام پر آئی تھی۔اپنے زمانے کی بے حد کامیاب فلم تھی۔اس فلم کی کہانی کے دوسرے پہلو پر غور کریں تو پائیں گے کہ اس میں دو بھائی ایک اچھا کردار، دوسرا برا کردار ہے جس میں ماں کو درمیان میں رکھ کر اس کو بڑی اہمیت کا حامل بنا دیا ہے اور فلم میں ان رشتوں کے تانے بانے کو بڑی خوبصورتی سے رجھانے کی کوشش بھی کی گئی ہے۔فلم میں روی پولس آفیسر بن چکا ہوتا ہے اور وجے ایک

اسمگلر۔ جب ماں کو سچائی کو علم ہوتا ہے تو اس کی ماں اچھائی کا ساتھ دیتے ہوئے روی کے ساتھ جانے کا فیصلہ کرتی ہے اور وجے اکیلے رہنے پر مجبور ہوتا ہے۔ اس کے بعد فلم کی کہانی آگے بڑھتی ہے اور روی کو اس کے ہی گروپ کے آدمی جب مارنے کی باتیں کرتے ہیں تو وجے روی سے ملنے کے لئے اسی پل کے نیچے بلاتا ہے جہاں دونوں بچپن میں ایک ساتھ رہا کرتے تھے اور وہیں سے دونوں نے اپنی زندگی کی شروعات کی وہاں پر وری کے ذریعے ایک Pouse لے کر یہ کہنا کہ میرے پاس ماں ہے۔ تو واقعی اس بصری میڈیم میں ہمیں اس وقفہ کی اہمیت وافادیت معلوم ہوتی ہے جو تحریری شکل میں کبھی معلوم نہیں ہوسکتی تھی کہ اس وقفہ کی اہمیت کیا ہے اور یہ وقفہ اس وقت دیکھ رہے تمام ناظرین کو یہ احساس دلانے کے لیے کافی ہوتا ہے کہ دنیا کی تمام چیزوں سے اہم اور بالا چیز جو دنیا میں ہوسکتی ہے وہ روی کے لیے 'ماں' ہے یہ بات نہ صرف ناظرین بڑی آسانی سے جان لیتا ہے بلکہ اس کا اثر وجے پر بھی ہوتا ہے۔

(III) فلم 'ترشول' سلیم۔ جاوید کے ذریعہ ۱۹۷۹ میں لکھی گئی تھی۔ جو اپنے بولڈ اور منفرد کہانی ہونے کی وجہ سے ناظرین کے درمیان چرچہ کا موضوع بنی تھی۔ فلم ترشول کی کہانی کی شروعات ہوتی ہے سنجیو کمار اور وحیدہ رحمٰن کے معاشقہ سے۔ دونوں ایک دوسرے کو چاہتے ہیں۔ سنجیو کمار ایک سول انجینئر ہے تو وہیں دوسری طرف وحیدہ رحمٰن اسی کمپنی میں Typiest ہوتی ہے۔ پھر بھی دونوں کو کوئی پریشانی نہیں ہوتی ہے اور ایک بار جب سنجیو کمار وحیدہ رحمٰن کے گھر پر ہوتا ہے تو بڑے ہی پیار سے وحیدہ رحمٰن کو گلے لگا لیتا ہے پھر کیمرہ اوپر کی طرف اٹھ جاتا ہے۔ اور اگلے منظر میں سنجیو کمار اور وحیدہ رحمٰن دونوں سنجیو کمار کی ماں کے پاس بیٹھے ہوتے ہیں جس میں پہلے تو اس کی ماں اس شادی کے لیے ہاں کہہ دیتی ہے پھر آگے چل کر سنجیو کمار کو سمجھا بجھا کر ایک امیر سیٹھ کے گھر شادی کروا دیتی ہے۔

اس کے بعد فلم ترشول کی کہانی آگے بڑھتی ہے۔ جہاں ناظرین کو یہ معلوم ہوتا ہے کہ وحیدہ رحمٰن سنجیو کمار کے بچے کی ماں بننے والی ہے۔ لیکن فلم دیکھتے وقت کسی کو یہ حیرانی بالکل نہیں ہوتی ہے کہ ایسا کیسے ممکن ہو گیا دراصل فلم میں پہلے ہی دونوں کے گلے ملنے سے اشارہ ہو گیا ہے اور فلم ناظرین اس گلے ملنے کے ذہنی تصویر کی مدد سے یہ اندیشہ لگانے میں کامیاب ہو جاتے ہیں کہ دونوں کے درمیان وہ تمام چیزیں ہو گئیں جس کی وجہ سے وحیدہ رحمٰن، سنجیو کمار کے بچے کی ماں بن گئی ہے۔ فلم کے بصری میڈیم ہونے کی اسی خوبی کی بدولت، یہ میڈیم کم سے کم وقت میں اپنی بڑی سے بڑی بات بڑی آسانی سے کہہ دیتا ہے بلکہ اس میڈیم کی کامیابی اور اس کے طاقت ور ہونے کا راز بھی اسی میں پوشیدہ ہے۔

(iv) سلیم۔ جاوید کے ذریعے لکھی گئی وہی فلمیں کامیابی کے علاوہ چرچہ میں بھی رہی ہیں جن میں یا تو Angry young man کا کردار ہو یا اس سے جڑی ہوئی حرکات وسکنات، جو اس بصری میڈیم میں دیکھنے کے بعد ناظرین کو Angry young man کے کردار کے کافی قریب لے کر چلی جاء Angry Young man کے کردار کی شروعات ۱۹۷۳ میں آئی فلم 'زنجیر' سے ہوتی ہے اس کے بعد یہ دیوار، شعلے، ترشول، ڈان اور کالا پتھر تک گئی۔ ان تمام فلموں میں ایک common بات یہ ہے کہ کہیں نہ کہیں ان کے اہم کرداروں میں Angry youn man کا بھی عکس ملتا ہے اس کڑی کی سب سے پہلی فلم تھی 'زنجیر' اس میں امتیابھ بچن نے Angry young man کا کردار ادا کیا تھا۔

یاد رہے کہ فلم زنجیر سے پہلے امیتابھ بچن کی لگاتار ۱۶ فلمیں نہیں چلیں یا بری طرح فلاپ ہوئیں تھیں لیکن اچانک فلم 'زنجیر' کی بے حد کامیابی سے راتوں رات وہ سوپر اسٹار بن گئے۔ اس کی سب سے بڑی وجہ تھی امیتابھ بچن کے body کے مطابق اس کو کردار کا ملنا۔ یہ فلم ۱۹۷۳ء میں آئی تھی۔ سیاسی سماجی، معاشی معاشرتی طور پر افراتفری کا ماحول تھا۔ لوگوں کو ایک ایسے آدمی کی تلاش تھی جو ان کو ان تمام چیزوں

سے چھٹکارا دلا سکے جو اس کے آس پاس کا ایک عام آدمی ہی ہو، ان تمام معیار پر اس وقت فلم ' زنجیر' میں امیتابھ بچپن اترے اور انہوں نے ناظرین کے دلوں کو جیت لیا۔ ناظرین کو اپنی خواہش کی تکمیل امیتابھ بچن میں دکھی۔ لہٰذا امیتابھ بچن کو لوگوں نے ہاتھوں ہاتھ لیا۔ اور محض اس لیے ممکن ہو سکا کیونکہ امیتابھ بچن کے حرکات وسکنات اور ان کے **Physical structure** کے مطابق کہانی ملی جو دکھنے سے ناظرین کے درمیان کا لگا۔

یہ تو باتیں ہوئیں سلیم۔ جاوید کے فلموں کے سینمائی زبان کی اب باتیں کرتے ہیں سلیم۔ جاوید کے فلموں کی زبان کی۔

زبان اور میڈیا دونوں کا باہمی رشتہ ہے۔ میڈیا خواہ الیکٹرانک میڈیا ہو یا پرنٹ میڈیا دونوں زبانوں کی محتاج ہیں کیونکہ میڈیا رابطہ عامہ کو ہموار کرنے کا کام کرتا ہے اور زبان وہ اہم کڑی ہے جس کا سہارا لیئے بغیر میڈیا کبھی بھی اپنے خواب کی تعبیر نہیں کر سکتا۔ زبان دراصل ایک ایسی ریشمی ڈور ہے جس سے کسی معاشرے کے افراد ایک دوسرے سے بندھے ہوتے ہیں۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ کیمرہ بالخصوص الیکٹرانک میڈیا میں کارفرما رہنے والا کیمرہ اور اس کی تصویریں زبان حال بن کر زبان کی ضرورتوں کو پورا کرتی ہیں۔ یہ پورے طور پر اس مقصد کی تکمیل نہیں کرتے ہیں بلکہ کچھ ہی حد تک یہ تصویریں تنہا خاموش بن کر اس مقصد کی تکمیل کرتی ہیں۔ بھرپور مقصد کی ترجمانی میڈیا کے لیے اس وقت تک ممکن نہیں جب تک کہ زبان اس کے ساتھ نہ ہو۔ اس لئے زبان کا تکنیک سے گہرا رشتہ ہوتا ہے اور یہ غلط فہمی جو موجودہ دور میں کچھ لوگوں کے یہاں راہ پا رہی ہے کہ ویژول میڈیم کی تکنیکی ضرورتوں میں زبان کے جاننے یا نہ جاننے سے کوئی فرق نہیں پڑتا اور یہ کہ تصویر نے لفظ کی اہمیت وضرورت کو بہت کم کر دیا ہے۔ نہ صرف غلط ہے بلکہ الیکٹرانک میڈیا کی حقیقت وماہیت سے عدم واقفیت کی دلیل ہے۔

دراصل یہ غلط فہمی خاص طور سے ٹیلی ویژن اور سینما کے اس عہد سے متعلق ہو کر پنپتی ہے جو کہ خاموش عہد کہلاتا ہے لیکن آج الیکٹرانک میڈیا کے پروگراموں کی اکثریت میں زبان ایک لازمی ضرورت بن کر ابھری ہے سیریل ہو یا ڈرامے' مباحثے ہوں یا خبریں' دستاویزی فلم ہو یا چند سکنڈ کے اناؤنسمنٹ وغیرہ پروگراموں کے لیے زبان کی ضرورت پڑتی ہے۔ یہ سارے پروگرام الفاظ کے معانی ان کے اتار چڑھاؤ اور ان کے پس منظر کما حقہ واقفیت کے بغیر اپنی منزل پر پہنچا تو دور ابتدائی سفر بھی طے نہیں کرتے۔

جوں ہی ہندوستان میں متکلم فلموں کا آغاز ہوتا ہے۔ زبان کی ضرورت بڑی شدت کے ساتھ پیش آتی ہے۔ ایک ایسی زبان جو عوام الناس میں رچی بسی ہو اور جو ہر طرح کے جذبات کو بہترین انداز میں پیش کر سکے۔ اس لئے کہ فلموں میں نہ صرف جذبات کی عکاسی ہوتی ہے بلکہ فلم کو آگے بڑھانے، اس میں ڈرامائی انداز پیدا کرنے، اس کی طوالت کو بوریت سے بچانے کے لیے مکالمہ کا بڑی خوبی کے ساتھ استعمال کیا جاتا ہے۔ چنانچہ رفتہ رفتہ مکالمہ نویسی فلم کی ایسی ضرورت بن گئی ہے کہ اس کے لئے خاص طور پر مکالمہ نویسوں کی خدمات لی جانے لگیں اور اب مکالمہ نویس فلم سازی شعبہ کی ایک اہم ضرورت بن کر ابھرے۔

لیکن جب یہ مسئلہ کھڑا ہوا کہ فلموں میں استعمال ہونے والی زبان کو کس زبان کا نام دیا جائے خاص طور سے ۱۹۳۱ء میں منظر عام پر آنے والی سب سے پہلی متکلم فلم ' عالم آراء' کو سنسر سرٹیفیکٹ دینے کی بات آئی ہے تو ایک ہنگامہ کھڑا ہو گیا۔

اردو کے حامی اسے اردو کہہ رہے تھے کیونکہ یہ جوزف ڈیوڈ کے کنٹھا ہار نام کے ایک اردو ناول پر مبنی ہے اور ہندی والے اسے ہندی کہہ رہے تھے جب کہ انگریز سرکار نے اسے ہندوستانی کا نام دیا۔

فلموں میں زبان کے سلسلے میں بڑا تعجب تب ہوتا ہے جب مغل اعظم اور اس جیسی بہت ساری خالص اردو زبان کی فلموں کو بھی ہندی

فلم کا سرٹی فیکٹ ملتا ہے۔ یہ انتہائی پست قسم کے عامیانہ ومتعصّبانہ سوچ کی دین ہے۔ موضوع کا باریک بینی کے ساتھ جائزہ لینے سے پتہ چلتا ہے کہ اس مسئلے میں ہندومہا سبھا کی قیادت میں ہندو برادران میں شدت پسندوں نے یہ پرچار کرکے اس قسم کا ماحول پیدا کیا تھا کہ اردو مسلمانوں کی زبان ہے۔ ہندی ہندوؤں کی زبان ہے اگر اردو کو زیادہ پنپنے دیا گیا خاص کر میڈیا کے اندر تو اس کی وجہ سے اردو جاننے والوں کا اقتصادی فائدہ زیادہ ہوگا۔ انھیں ملازمت زیادہ ملے گی اور ہماری قوم کو کم مواقع ملیں گے۔ لیکن اس سے الٹ فلمی دنیا میں ایسے بہت سے اردو دوست موجود ہیں جنہوں نے اردو زبان میں اسکرپٹ لکھی۔ مثلاً ساگر سرحدی، گلزار، کمال امروہوی، وجاہت مرزا وغیرہ۔ یہ ایسے نام ہیں جو اسکرپٹ نگاری میں سنگ میل کی حیثیت رکھتے ہیں۔ اس کے علاوہ تمام اسکرپٹ نگار جنہوں نے اپنی اسکرپٹ خواہ کسی رسم الخط میں لکھی ہو۔ اس میں اردو زبان کا استعمال بڑی خوبصورتی کے ساتھ کیا ہے۔ اس لئے فلم تنقید نگار یہ کہنے پر مجبور ہیں کہ فلم کے متکلم دور سے اب تک فلموں میں زبان کے حوالے سے ہمیشہ اردو کا دبدبہ رہا ہے۔ جاوید اختر اسکرپٹ کس رسم الخط میں لکھا کرتے تھے ایک انٹرویو میں اس کا سوال جواب دیتے ہوئے کہتے ہیں:

> ''میں ڈائیلاگ تو اردو میں لکھتا ہوں لیکن ایکشن اور دیگر تفصیل انگریزی میں ہوتے ہیں۔ اس کے بعد ایک معاون اردو مکالموں کو دیوناگری میں **Transcribe** کرتا ہے کیونکہ زیادہ تر لوگ تو ہندی پڑھتے ہیں۔ لیکن میں تو اردو میں ہی لکھتا ہوں۔ نہ صرف میں ایسا کرتا ہوں بلکہ اس ہندی سینما میں کام کررہے زیادہ تر رائٹر اردو میں لکھتے ہیں چاہے وہ گلزار ہوں، راجندر سنگھ بیدی ہوں، اندر راج آنند ہوں، راہی معصوم رضا ہوں، وجاہت مرزا ہو، وہی وجاہت مرزا جنہوں نے مغل اعظم، گنگا جمنا اور مدر انڈیا جیسی فلموں کے لیے مکالمہ لکھے۔ تو کہنے کا مطلب یہ ہے کہ آج بھی زیادہ تر مکالمہ نگار اور نغمہ نگار اردو کے ہی ہیں۔'' (ہندی سے ترجمہ) (۱)

اس میں کوئی شک نہیں کہ اردو زبان میڈیا زبان کے حوالے سے سب سے زیادہ مستحق زبان ہے۔ اسے ہندی کہنا بالخصوص اس وقت جب میڈیا میں اردو زبان کے الفاظ وتراکیب رچ بس گئے ہیں اور یہی عوام الناس میں بولی اور سمجھی جاتی ہے۔ اسے ہندی کہنا نہایت ہی عجیب سی بات لگتی ہے اور آج بھی حالت یہ ہے کہ اردو زبان وادب سے بھرپور ڈراموں کو جب فلمایا جاتا ہے اور فلمی ستاروں اور اداکاروں کی آسانی کے لیے اس کی اسکرپٹ ہندی (دیوناگری) رسم الخط میں منتقل کردی جاتی ہے تو صرف اسی بنیاد پر یہ اعلان کیا جاتا ہے کہ یہ ہندی فلمیں ہیں۔ کیا اسکرپٹ کا رسم الخط بدل دینے سے زبان بھی بدل جاتی ہے؟ اس کا سیدھا سا جواب ہے نہیں۔ اس سے آگے بڑھ کر اب رومن رسم الخط میں اسکرپٹ دینے کا رواج عام ہوگیا ہے کیونکہ اب ۹۵ فی صد فلم سے جڑے ہوئے لوگوں کو ہندی نہیں آتی۔ پھر کسی بنا پر میڈیا، فلم کی زبان ہندی ہوئی؟

میرے خیال سے کوئی بھی فلم دو بار بنتی ہے پہلی تحریری شکل میں، دوسری کیمرے کے ذریعے۔ فلم چونکہ کیمرہ کا میڈیم ہے اس لئے سارا **Credit** کیمرہ کو چلا جاتا ہے۔ لیکن فلم کی تحریر کو بھی بنیادی حیثیت حاصل ہے اس سے کسی کو انکار نہیں ہوسکتا ہے اور اس لئے فلم ہدایت کار کی ہونے کے باوجود یہاں میں نے اسکرپٹ نگار سلیم۔ جاوید کی فلم کہی ہے جس سے مراد ان کے ذریعے لکھی گئی اسکرپٹ سے ہے۔ اسکرپٹ اور مکمل سینما سے ہی ہم کسی فلم میں استعمال ہونے والی زبان کا تجزیہ کرسکتے ہیں۔ فلموں میں زبان پانچ طرح سے استعمال ہوتا ہے۔ (۱) کہانی (۲) منظر نامہ (۳) مکالمہ (۴) نغمہ (۵) فلموں کے نام

چونکہ فلم کیمرے کے ذریعے بنائی جاتی ہے اس لئے کہانی اور منظر نامہ ثانوی زبان کی حیثیت رکھتا ہے اور جب کسی فلم کے زبان پر بات کرنی ہوتی ہے تو مکالمہ،نغمہ اور فلموں کے نام کے معرفت یہ طے کرتے ہیں کہ اس میں کون سی زبان استعمال کی جارہی ہے۔سلیم۔جاوید کا تعلق صرف اور صرف اسکرپٹ نگاری سے رہا ہے اس لئے مندرجہ ذیل میں ان کے مکالموں اور فلموں کے نام سے ان کے فلم کی زبان کو متعین کرنے کی کوشش کی جارہی ہے اس ضمن میں ایک اور خاص بات یہ کہ اس میں فلم کے کسی جگہ سے سین لے کر کسی خاص زبان کو فائدہ یا نقصان پہنچانے کی کوشش بالکل نہیں کی جارہی ہے بلکہ ایک خاص اسٹائل کے تحت سب سے پہلے سلیم۔جاوید کی فلموں کو سلسلے وار طریقے سے سجایا گیا ہے اور پھر اوپر سے فلموں میں ہر ۱۵ منٹ کے بعد جو بھی مکالمہ آیا ہے اس کو پوری دیانت داری کے ساتھ لکھا گیا ہے تاکہ سلیم۔جاوید کی فلموں میں استعمال ہورہی زبان کا اصل چہرہ کھل کر سامنے آسکے۔اگر کوئی مکالمہ ایک دومنٹ آگے پیچھے ہے تو اس کو دلیل دے کر بتایا گیا ہے کہ ایسا کس وجہ سے ہوا ہے تو لیجئے پیش ہے سلیم۔جاوید کی فلموں کے نام اور ان کے فلموں کے مکالمے۔

''زنجیر۔۱۹۷۳

افتخار: پولس سروس میں آپ کو پانچ برس ہوگئے ہیں اور ان پانچ برسوں میں آپ کے گیارہ **Transfers** ہوئے ہیں۔کسی بھی پولس اسٹیشن میں آپ نے چھ مہینے سے زیادہ کام نہیں کیا۔

۔۔۔کوئی خاص وجہ؟

امیتابھ بچن: شاید ان لوگوں کو میرے کام کرنے کا طریقہ پسند نہیں آیا ہوگا۔

افتخار: ہوں۔۔۔مجھے معلوم ہوا ہے کہ آپ ایک ایماندار اور محنتی پولس آفیسر ہیں لیکن۔۔۔آپ میں ایک کمزوری بھی ہے آپ ہر ملزم کو اپنا ذاتی دشمن سمجھتے ہیں اور قانون کی حفاظت کرنے کے لئے کبھی کبھی۔۔۔قانون کے دائرے سے باہر بھی نکل جاتے ہیں۔

امتیابھ: ایک پولس آفیسر ہونے کے ناتے میں جرم سے ہر قیمت پر لڑنا اپنا فرض سمجھتا ہوں۔

افتخار: ہوں۔۔۔ہوں۔۔۔یہ ٹھیک ہے ایک پولس آفیسر کے ناتے اگر آپ کے پاس کچھ اختیارات ہیں تو آپ پر کچھ پابندیاں بھی ہیں اور مجھے امید ہے کہ آپ یہاں ان پابندیوں کو نہیں بھولیں گے۔۔۔آپ کل سے **duty join** کر لیجئے۔

امیتابھ: **yes ser**''(۲)

(فلم میں **14:03** سکنڈ سے **17:52** سکنڈ تک گانا ہونے کی وجہ سے مکالمہ **13:04** سکنڈ سے **14:03** سکنڈ تک لیا گیا ہے)

''مجبور۔**1974**

بچہ: لیکن دی دی تم کیسے جاؤ گی تم تو چل ہی نہیں سکتی؟

فریدہ جلال: لیکن۔۔۔میں تو چل ہی نہیں سکتی۔

بچہ: **I am so sorry** دی دی

امیتابھ: ارے تو کیا ہوا۔۔۔؟ میں تجھے لے جاؤں گا وہاں اپنے ہاتھوں میں اٹھا کر لے جاؤں

گا۔ یہ لو ماں، اتنی بہادر لڑکی اور ذرا سی بات پر رونے لگ گئی۔ چلو ہنسو۔۔ ہنسو، ہنس دو بھائی ہنس دو بھائی۔ ہنس دو نہیں تو ہنسی آتی ہے یہ دیکھوں ہنسی چلی ہاتھ سے، یہ چلی آئی کونی پر، یہ چڑھی کندھوں پر، کندھوں سے ہوتے ہوئے گردن پر گئی اور گردن پر سے کانوں پر ہوتے ہوئے ہونٹوں پر آئی۔ آئی، یہ آئی۔۔۔ ارے یہ تو ہنسی ہی نہیں اچھا ایک منٹ۔۔۔۔" (۳)

(فلم میں 29:55 سکنڈ سے 33:21 سکنڈ تک گانا ہونے کی وجہ سے مکالمہ 28:51 سکنڈ سے 29:55 سکنڈ تک لیا گیا ہے۔)

دیوار۔1975

"کچھ غنڈوں کا گروپ: دادا سب طرف دیکھا سالا ملا ہی نہیں۔ میرا تو آئیڈیا ہے کہ وہ بھاگ گیا ہے۔ اب نہیں آنے والا۔

۔۔۔ آئے گا نہیں تو جائے گا کہاں۔ آج نہیں تو کل ہاتھ آئے گا اپن اسے زندہ نہیں چھوڑے گا۔

امیتابھ بچن: پیٹر

پیٹر: ٹھہرو۔۔۔ اچھا ہوا تم خود یہاں چلا آیا۔ ہم تمہیں ہی دھونڈھتا تھا۔

امیتابھ: تم لوگ مجھے ڈھونڈھ رہے ہو اور میں تمہارا یہاں انتظار کر رہا ہوں۔

پیٹر: یہ بات ہے۔

امیتابھ: ۔۔۔ اسے اپنی جیب میں رکھ لے پیٹر اب یہ تالا میں تیری جیب سے جابی نکال کر ہی کھولوں گا۔۔۔۔" (۴)

"ڈان۔1978

امیتابھ بچن: ارے۔۔۔

بچے۔ چاچا۔۔۔

امیتابھ: آئی جاؤ، آئی جاؤ۔ آئی جاؤ، آئی جاؤ آ گئے اپنے دیپو منی یہ۔۔۔ ہوں۔

بچے: چاچا دیکھئے آپ ہمارے اسکول کی uniform

امیتابھ: ارے کیا بات ہے۔ ابھی تم دونوں آ رہے تھے۔۔۔ نہ تو میں تو پہچانہ ہی نہیں میں نے کہا یہ کون صاحب اور میم صاحب چلے آ رہے ہیں بھائی پھر دیکھا تو ارے یہ تو اپنے دیپو اور منی ہیں واہ بھائی واہ بنا دیا نہ چاچا کو ماما۔

بچے: چاچا اسکول بہت اچھا ہے اور ٹیچر بھی اچھے ہیں اور ہوسٹل بھی اچھا ہے۔

امیتابھ: ارے پھر کیا بات ہے تم دونوں خوب من لگا کر پڑھو اور رام جی نے چاہا تو دیپو تو بڑا ہو کر ہو جائے گا ڈپٹی کلکٹر اور تم بن جاؤ گی بہت بڑی ڈاکٹرنی صاحبہ ارے۔۔۔۔ لو۔۔ میں تو بھول ہی گیا بھائی۔ ایسے کڑ ارے چنے لایا ہوں تم دونوں کے لیے یہ لو۔۔ یہ لو۔۔ کھولو۔

بچے: ارے چنا مسالحہ

امیتابھ: ہاں

بچے: یہاں ہوسٹل میں چنے نہیں ملتے صرف fooding ملتا ہے۔

امیتابھ: اس لئے تو تم دونوں کے لئے لایا ہوں بچہ۔ کھاؤ۔۔۔ کھالو۔۔۔ کھالو'' (۵)

ترشول۔ 1978

''امیتابھ بچن: پکڑ یہ سیٹھ

سنجیو کمار: یہ کیا بدتمیزی ہے؟

امیتابھ: مسٹر آر کے گپتا، یہی ہے وہ آدمی جو تھوڑے سے پیسوں کے لیے آپ کے Tenders میرے پاس لاتا تھا اور جس کی جگہ آپ نے اس شریف اور ایماندار لڑکی کو نکال دیا۔ یہی ہے وہ آدمی۔

کمار: بھنڈاری یہ میں کیا سن رہا ہوں۔

(پرویز) بھنڈاری: I am, I am sorry Sir

کمار: Gate out, Gate out, you bloody

Gate out، Gate out آئندہ اس آفس میں قدم رکھنے کی کوشش مت کرنا۔

ششی کپور: وجے صاحب ہمیں آپ کا شکریہ ادا کرنا چاہیے۔

امیتابھ: شکریہ کی کوئی ضرورت نہیں شیکھر صاحب، یوں تو میری مس گپتا سے کوئی ایسی جان پہچان نہیں ہے۔ لیکن میں نہیں چاہتا تھا کہ میری وجہ سے اس پر کوئی الزام لگے۔

سنجیو کمار: لیکن تمہیں یہ سب کرنے کی کیا ضرورت تھی۔ بھنڈاری تمہاری مدد کر رہا تھا۔ اس کی چوری پکڑوا کر تم نے اپنا نقصان کیوں کیا؟

امتیابھ: زندگی میں کچھ باتیں فائدے اور نقصان سے اوپر ہوتی ہیں لیکن یہ بات کچھ لوگ نہیں جانتے Mr. R.K. Gupta, Good by'' (۶)

دوستانہ 1980

''پریم چوپڑا: واہ روی صاحب کیا بات ہے کمال کر دیا آپ نے، لیکن ایک بات تو بتائیں؟ یہ چال آپ کو سوجھی کیسے؟

سترودھن سنہا: (اوہ ۔۔۔ داگا صاحب، میں نے یہ سوچا اگر اپنے آدمیوں میں سے کوئی Informer ہے تو اسے بھی غلط خبر ملنی چاہیے۔ اس لئے آخر تک اپنے آدمیوں کو یہی خبر تھی کہ بوٹ Beach پر آ رہی ہے لیکن اصلی بوٹ آئی کہیں اور۔۔۔۔ جو بوٹ Beach پر آئی اس میں صرف مچھلیاں ہی مچھلیاں تھیں۔

چوپڑا: بات میں بہت دم ہے روی صاحب۔۔۔۔ cheers

سنہا: Cheers ڈاگا صاحب، یہ شطرنج کی بازی پر یہ میری پہلی چال تھی۔ کہاں جا کر شہہ ٹوٹا، کوئی سوچ بھی نہیں سکتا۔

منتظم: کیا بات ہے داگا صاحب؟ آپ لوگ کچھا لگ الگ سے بیٹھے ہیں۔

چوپڑا: ایسی کوئی بات نہیں اوجھا صاحب مزا آرہا ہے۔

آدمی: لگتا ہے روی صاحب کچھ بور ہورہے ہیں۔

سنہا:۔۔۔جی نہیں اوجھا صاحب، میں بہت Enjoy کررہا ہوں، آپ اپنے اس مہمان کی فکر بالکل نہ کرے۔

منتظم: Enjoy your self, thats fine enjoy your self

چوپڑا: Thank you very much ’’(۷)

شکتی۔1982

’’دلیپ کمار: تو یہ کیس آپ مجھ سے اس لئے واپس لے رہے ہیں سر کہ کہیں میرا ایمان ڈگمگا نہ جائے؟

اشوک کمار: نہیں اشونی۔۔۔ میں جانتا ہوں تمہارے لیے فرض سے بڑھ کر کچھ نہیں ہے۔ میں جانتا ہوں، تمہارے سینے پر اپنا فرض نبھانے کے لیے میڈل نہ جانے کتنی بار لگائے گئے ہیں۔ مگر میں یہ بھی جانتا ہوں کہ انھیں میڈل کے پیچھے اسی سینے میں ایک باپ کا دل بھی ہے۔ نہیں اشونی میں تمہیں فرض کے امتحان میں نہیں ڈالنا چاہتا۔

دلیپ کمار: سوال صرف فرض کا نہیں ہے سر، سوال حق کا بھی ہے۔ اپنی برسوں کی اس نوکری میں نہ جانے کتنے لوگوں کو گرفتار کیا سر، اگر چاہوں بھی تو نہیں گن سکتا، اپنی ہاتھوں سے نہ جانے کتنے ملزموں کے ہاتھوں میں ہتھکڑیاں پہنائیں ہیں اگر وہی ہتھکڑی لے کر کسی ملزم کی طرف بڑھتے ہوئے آج میرا ہاتھ کانپ جائے سر، آج میرا ہاتھ کانپ جائے کہ وہ ملزم صرف میرا بیٹا تو سوال اٹھتا ہے سر کہ مجھے کیا حق تھا ان ملزموں کے ہاتھ میں ہتھکڑیاں پہنچانے کا، آخر وہ سب بھی کسی نہ کسی کے بیٹے تھے سر، نہیں سر اگر مجھے اس امتحان سے بچانا تھا تو اسی دن ٹوک دیا ہوتا سر جب سب سے پہلے میں نے کسی کو گرفتار کیا تھا۔۔۔ سر اب بہت دیر ہوگئی سر، فرض نبھانے کی یہ پرانی عادت ہوگئی ہے سر، اب اس عمر میں یہ عادت کہاں چھوٹے گی سر، میں آپ سے درخواست کرتا ہوں کہ یہ کیس میرے ہی چارج میں رہنے دیا جائے۔۔۔۔

اشوک کمار: ٹھیک ہے‘‘(۸)

(فلم میں 1:41:31 سکنڈ سے 1:47:13 سکنڈ تک گانا ہونے کی وجہ سے مکالمہ 1:437:14 سکنڈ سے 1:49:02 سکنڈ تک لیا گیا ہے)

مندرجہ بالا میں دیئے گئے فلموں کے نام اور مکالمہ کو دیکھ کر کون کہہ سکتا ہے کہ یہ فلمیں اردو کی نہیں ہیں۔فلموں پر اردو کی چھاپ اتنی گہری ہے کہ فلموں سے اردو کو جدا کر کے کامیاب فلم سازی کا تصور ہی نہیں کیا جا سکتا ہے۔منظر نگاری سے لے کر مکالمہ نویسی اور نغمہ نگاری تک نیز فلم سازی کے شعبے پر اردو کے نقوش اتنے گہرے ہیں کہ اس کا معترف ہونا ہی پڑتا ہے۔اردو نے سینما کو کردار دیئے، کہانیاں، افسانے اور ڈرامے دیئے۔مکالمہ عطا کئے، نغمہ نگاری ونوانجی کی خوبیوں سے آراستہ کیا۔یہی وجہ ہے کہ سینما آج بھی اردو کی محتاج اور دست نگر ہے اور سینما کی تاریخ اپنے سب سے بڑے محسن اردو کو کبھی فراموش نہیں کر سکتی۔

اردو نے فلمی دنیا کو بڑے ماہر کہانی نویس اور اساتین فن دیئے، کئی ادیبوں کے افسانوں، ناولوں، داستانوں اور ڈراموں کو فلمایا گیا اسی طرح کئی اردو کے بلند پایہ شعراء نے بھی اپنی قدر و قیمت سے سینما کو صد افتخاری بخشا۔ان کے فلمی نغمات دنیا کے لئے کیمائے سعادت بن گئے۔

اردو سینما کے حوالے سے یہ براہ راست کردار ہے علاوہ ازیں سینما کے اردو کے حوالے سے ایک مزاج بن جانے کے بعد غیر اردو والے بھی اسی مزاج کے مطابق فلمی مواد مہیا کرنے پر مجبور ہوئے۔اسی طرح دیکھا گیا کہ جو لوگ اردو سے کوئی شغف نہیں رکھتے تھے جنھیں اردو کے رسم الخط سے آگاہی نہ تھی۔انہوں نے بھی اردو کے رموز و اسرار سیکھنے کی کوشش کی اور فلموں میں ان کی بدولت بھی اردو کے نام کا چار چاند لگا۔

اردو اور فلم سے متعلق ایک اور میل کا پتھر اداکاروں اور Play back singers کے ذریعے باقاعدہ اردو بولنے کی تربیت لینا بھی ہے تاکہ مکالمات کو صحیح تلفظ اور درستی کے ساتھ ادا کر سکیں۔مختلف اداکاروں اور singers نے وقتاً فوقتاً اپنے انٹرویوز میں اس کا اعتراف کیا ہے۔

اس طرح ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ فلموں کا اردو زبان سے گہرا ناطہ ہے۔ہندوستان میں متکلم فلموں کے وجود کے روز اول سے ہی دونوں کا تعارف ہوا بلکہ دونوں میں ایک اٹوٹ رشتہ استوار ہو گیا اور ہنوز یہ رشتہ اس قدر مضبوط ہو گیا کہ اب یہ دونوں ایک جسم اور دو جان ہو گئے ہیں ۔فلم مختلف قسم کے افکار و خیالات کو دوسرے لوگوں تک پہچانے اور منتقل کرنے کی ذمہ دار ہے بلکہ یہی اس کا کام ہے اس لئے فلم نے اردو زبان کو روز اول سے اپنا اوڑھنا بچھونا بنایا۔

کل ملا کر اس باب سے یہ نتیجہ اخذ کیا جاتا ہے کہ اردو زبان کے عوام الناس کی زبان ہونے کی وجہ سے نہ صرف یہ میڈیا بلکہ فلموں کی بھی پسندیدہ زبان ہوئی۔اور اس نقش قدم پر چلتے ہوئے سلیم۔جاوید نے بھی اپنی فلموں میں اردو زبان کا استعمال کیا ہے اسکو ہندی کا سرٹی فیکٹ ملنے کے باوجود بھی اس کو کوئی ہندی زبان کی فلم نہیں کہے گا۔ہندی کا سرٹی فیکٹ لینا بالی ووڈ میں ہدایت کار اور اسکرپٹ نگاروں کی مجبوری ہے۔ہاں سلیم۔جاوید کی فلموں کو ہندوستانی کہا جا سکتا ہے لیکن ہندوستانی بھی اردو زبان و ادب سے زیادہ قریب ہوتی ہے اور ایسا ثابت ہو چکا ہے ایسے میں سلیم۔جاوید کی فلمیں ہندی کی نہیں بلکہ اردو زبان سے زیادہ قریب فلمیں کہلائیں گی۔

حواشی

۱۔نصرین منی کبیر۔سینما کے بارے میں۔ص۵۴

۲۔فلم:زنجیر۔(۱۹۷۳ء) اسکرپٹ نگار۔سلیم جاوید۔ہدایت کار۔پرکاش مہرا

(13:04-14:03)

۳۔فلم:مجبور(۱۹۷۴ء)اسکرپٹ نگار۔سلیم۔جاوید۔ہدایت کار۔روی ٹنڈن

(28:51-29:55)

۴۔فلم:دیوار(۱۹۷۵ء)اسکرپٹ نگار۔سلیم۔جاوید۔ہدایت کار۔یش چوپڑا۔

(45:05-46:07)

۵۔فلم:ڈان:(۱۹۷۸ء)اسکرپٹ نگار۔سلیم۔جاوید۔ہدایت کار:چندر بروت

(59:55-1:01:01)

۶۔فلم:ترشول(۱۹۷۸ء)اسکرپٹ نگار۔سلیم۔جاوید۔ہدایت کار۔یش چوپڑا

(1:15:08-1:16:20)

۷۔فلم:دوستانہ(۱۹۸۰ء)اسکرپٹ نگار۔سلیم۔جاوید۔ہدایت کار۔راج کھوسلا

(1:29:55-1:31:05)

۸۔فلم:شکتی۔(۱۹۸۲ء)اسکرپٹ نگار۔سلیم۔جاوے۔ہدایت کار۔رمیش سپی۔

(1:47:14-1:49:02)

باب ششم

سلیم۔جاوید کی فلموں میں سماج کی عکاسی

فلم۔زنجیر

سلیم۔جاوید کی فلم زنجیر کا بنیادی پلاٹ انسان اور سماج کے باہمی رشتے اور ان کی ذمہ داریوں پر مبنی ہے۔فلم میں وجے نام کا کردار جو کہ پولس آفیسر ہے وہ سماجی برائیوں کو ختم کرنے کے لیے کوشاں رہتا ہے۔مثلاً وہ پولس اسٹیشن میں گرفتار کر کے لائے گئے ایک چور کو شریفانہ زندگی گزارنے کے لئے تین سو روپیہ دیتا ہے تا کہ وہ کوئی کاروبار شروع کر کے سماج کا ایک بہتر انسان بن سکے، وہیں وہ دوسری طرف مشہور غنڈے شیر خان کے اڈے پر جا کر اس سے لڑائی کر کے اسکو نیک راستے پر لے آتا ہے،سلیم۔جاوید کی اسکرپٹ نگاری کی خصوصیت یہ بھی ہے کہ فلم کے ایک سین میں جب شیر خاں کے حوالے سے وجے کی D.S.P سے ملاقات ہوتی ہے تو وہ پولس والوں کی کمیوں کی طرف بھی اشارہ کرنا نہیں بھولتے ،فلم کا پہلا پلاٹ پوائنٹ اسکرپٹ نگاروں کے دیرینہ سماجی سوچ کی عکاسی کرتا ہے۔فلم’زنجیر‘ کا پہلا پلاٹ پوائنٹ ملاحظہ فرمائیں:

”ہولدار:صاحب۔۔۔یہ لڑکی لے آیا۔

وجے:اسے یہاں کیوں لائے ہو۔۔۔؟

ہولدار:صاحب آپ ہی نے تو کہا تھا۔

وجے:ٹھیک ہے۔۔۔ادھر آؤ۔۔۔تمہارا نام۔۔۔؟

مالا:مالا

وجے: کہاں رہتی ہو؟

مالا:دونگری چال

وجے: دیکھو مالا آج ہم نے تمہیں یہاں اس لئے بلایا ہے کہ تم وہاں کھڑی تھی جہاں وہ ٹرک ایک سکنڈ کے لئے رکا۔تم نے اس ڈرائیور کو ضرور دیکھا ہوگا۔

مالا:میں نے۔۔۔نہیں صاحب میں نے کسی کو نہیں دیکھا، میں تو اپنا کام کر رہی تھی۔

وجے:تم یہ کہنا چاہ رہی ہو کہ تمہارے تھوڑے ہی فاصلے پر اتنا بڑا Accident ہوا اور تم اپنا کام کرتی رہی۔ایک ٹرک اتنی تیزی سے تمہارے قریب آیا اور اس نے زوروں سے بریک ماری اور تم نے اسے دیکھا تک نہیں۔

مالا:دیکھا تو تھا۔

وجے:ہوں۔۔۔ٹھیک ہے کل صبح پولس اسٹیشن آ جانا۔میں کچھ ڈرائیور کو گرفتار کیا ہے تم آ کر اس کو پہچان لینا۔

مالا:نہیں صاحب۔۔۔ہم کسی کو نہیں پہچان سکتے، جب ہم نے کسی کو دیکھا ہی تو ہم کس کو کیسے پہچانیں گے۔

وجے: تم جھوٹ بولتی ہو۔

مالا: اس میں جھوٹ بولنے والی کون سی بات ہے صاحب، ایک تو ہم نے دیکھا نہیں اور اگر دیکھا بھی ہوگا تو ہمیں یاد نہیں۔ کسی اور کو دھونڈھو صاحب، ہم کو معاف کرو۔ یہ مارا۔ ماری روز گا لفرا، ہم کا ہے کو لفرے میں پرے گا۔ اور ہمارا کوئی بھائی۔ بندھو، رشتہ دار تو مرا نہیں کہ ہم پہچانے، جس کا مرا ہے وہ جا کر پہچانے، اپن کو کیا کرنا ہے۔ کیوں بھائی۔۔۔؟ خالی۔ پیلی دوسروں کا لفرا میرے گلے پڑ گیا۔ مجھے معاف کرو صاحب میں کسی کو نہیں پہچانتی۔۔اب میں جاؤں۔۔۔؟

وجے: ادھر۔ ادھر آؤ۔ یہ ہے ان بچوں کی لاشیں جو اس ٹرک کے نیچے کچلے گئے، یہ تمہارے بھائی بندھو، رشتہ دار نہیں ہیں۔ لیکن جانے سے پہلے اسے دیکھتی جاؤ۔ یہ دیکھو۔ سر کا پہیا اس لڑکے کے سر پر چڑھا تھا اور یہ دیکھو، اپنے ماں۔ باپ کا اکلوتا بیٹا، اس کی ماں نے جب اس کی لاش دیکھی تو روئی نہیں بلکہ پاگلوں کی طرح دیکھتی رہی۔ ادھر آؤ۔ اور دیکھو۔۔اور دیکھو۔ اور دیکھو۔ Get out----get out-----get out-"(۱)

مندرجہ بالا اقتباس میں سماج کے ایک ایسے فرد کی ذمہ داریوں کی طرف اشارہ کیا گیا ہے کہ سماج میں اگر کوئی ظلم ہو رہا ہو تو اس ظلم کے خلاف آواز اٹھانی چاہیے اکثر لوگ اس ظلم کے خلاف اس لئے کچھ نہیں بولتے ہیں کہ اس ظلم کا شکار اس کا کوئی قریبی رشتہ دار نہیں ہوتا ہے ایسی سوچ کی وجہ سے سماج میں برائیاں پھیلنی شروع ہوتی ہیں حالانکہ فلم کی ایک کردار مالا کو اپنی غلطی کا احساس ہوتا ہے۔ مالا کو وجے سے پیار ہو جاتا ہے اور وہ بھی دوسروں کی طرح گھریلو زندگی گذارنا چاہتی ہے۔ سب بہتر طریقے سے چلنے لگتا ہے تبھی وجے کا خبری ڈسلوا اس کو ملنے کے لئے بلاتا ہے اور اسے اپنی کہانی سناتا ہے اور اس سے مدد کا طالب ہوتا ہے، وجے اس کو بتاتا ہے کہ وہ اب پولس والا نہیں ہے۔ ڈسلوا کہتا ہے کہ " ایک انسان تو ہو" فلم کے اس حصے میں سلیم جاوید کی مثبت سماجی سوچ اس بات کی طرف اشارہ کرتی ہے کہ صرف پولیس والوں پر ہی سماج میں پھیلی برائیوں کو دور کرنے کی ذمہ درار ی عائد نہیں ہوتی بلکہ ایک عام انسان کا بھی فرض ہے کہ وہ ظلم کے خلاف آواز اٹھائے، وجے ایک بار پھر سماجی برائیوں کو ختم کرنے کی طرف پیش رفت ہو جاتا ہے وہ اپنی سماجی ذمہ داریوں کو بخوبی سمجھتے ہوئے ڈسلوا کے ذریعے نقلی شراب بنانے والے کے خلاف جنگ کا اعلان کر دیتا ہے یہ اس فلم کا دوسرا پلاٹ پانٹ ہے یہ بھی سماج کے اہم پہلوؤں کی طرف اشارہ کرتا ہے اور اس کے بعد وجے نقلی شراب بنانے والوں کو تباہ و برباد کر دیتا ہے اور ساتھ ہی یہ بھی بتانے کی کوشش کرتا ہے کہ اس قسم کے انسان سماج کے لئے کتنے ناسور ہو سکتے ہیں۔

فلم 'زنجیر' کا تانا بانا انسان اور سماج کو ذہن میں رکھ کر بنا گیا ہے۔ فلم میں نقلی دوائیاں اور شراب بنانے والوں کی اصلاح، انسان اور سماج کا ایک دوسرے کے تئیں فرض اور ذمہ دارانہ احساس بڑے بے باکانہ انداز میں ملتا ہے۔ اس طرح فلم زنجیر میں ایک پولس والے کا سماج کے تئیں جو مثبت رویہ ہے اور ایک اسمگلر کا سماج تئیں جو منفی رویہ ہے اس پر پوری طرح سے روشنی ڈالنے کی کوشش کی گئی ہے۔

فلم مجبور

فلم مجبور کی کہانی بھی سماج کے کچھ اہم مسائل، پیسے، زمین، جائداد اور ناجائز تعلقات کے لئے رشتہ دار تک کا خون کر دینے جیسے سنگین جرم کو لوگوں سے روبرو کرواتی ہے۔ اس فلم میں یہ بھی دکھانے کی کوشش کی گئی ہے کہ لوگ کیسے باضابطہ طریقے سے جرم کو انجام دیتے ہیں۔ فلم مجبور کی اہمیت موجودہ دور میں اور بھی بڑھ جاتی ہے کیونکہ اس طرح کے یا اس سے جڑے ہوئے معاملات اب ہمارے سماج میں زیادہ ہو رہے ہیں۔

دوسری طرف فلم میں اگر روی کے کردار کی بات کی جائے تو وہ بھی سماج اور حکومت کے کام کرنے کے طریقے اور اس کے رویے پر سوال کھڑا کرتا ہے۔ آزادی کے ۷۰ سال بعد بھی ایسا کچھ نہیں کیا جا سکا جس سے انسان کی زندگی کی ذمہ داری کی تھوڑی سی پرواہ حکومت کو بھی ہو۔ روی دماغی مریض ہے اور وہ سوچتا ہے کہ اس کے مرجانے کے بعد اس کے خاندان کی ذمہ داری کون اٹھائے گا۔ اس کی اپاہج بہن، اس کے چھوٹے بھائی، اور اس کی بوڑھی ماں کا برداخت کون کرے گا؟ ایسی حالت میں روی قتل کی ذمہ داری اپنے اوپر لے لیتا ہے تا کہ اس سے ملنے والے انعام سے اس کے پریوار کا گذارہ ہو سکے۔ حقیقت تو یہ ہے کہ جن حالات کا شکار روی ہے وہ ہمارے حکومت اور سماج کی بھی دین ہے اس لئے حکومت کو اس فلم سے سیکھ لیکر ایک ایسے سماج کی تخلیق کرنی چاہیے جہاں ہر کسی کو جینے اور بہتر زندگی گذارنے کا حق ہو۔

اس کے علاوہ فلم میں پولس والوں کی بھی ذمہ داریاں، وکیل، کورٹ، کچہری، ملزم کا کھلے عام گھومنا اور بے قصور کا جیل کے اندر چلا جانا، ان تمام چیزوں پر روشنی ڈالنے کے علاوہ ان پر تنقید بھی ملتا ہے۔

فلم مجبور میں پھانسی کی سزا دیئے جانے پر بھی تنقید کی گئی ہے اور حکومت کو یہ صلاح دینے کی کوشش کی گئی ہے کہ کسی بھی جرم کے لئے سزائے موت کی سزا مقرر نہ کی جائے چاہیے وہ موت کا ہی معاملہ کیوں نہ ہو کیوں کہ یہ موت کے بدلے موت یعنی بدلے کی جذبات سے لبریز ہے فلم مجبور سے مکالمہ ملاحظہ فرمائیں۔

''باپ (جج): لینا

لینا: جی ڈاڈی

باپ: بیٹی مشکل یہ ہے کہ تسلی بھی نہیں دے سکتا۔ مان لی ہے کہ جرم اس نے کیا، لیکن تم اس کے لیے

لینا: ہاں ڈادی روی کے جرم کو میں ٹھیک نہیں کہتی لیکن اس کی سزا بھی تو غلط ہے۔ پھانسی کی سزا دے کر ہم انصاف نہیں کرتے بدلہ لیتے ہیں۔'' (۲)

اس طرح فلم مجبور میں ایک عام آدمی کا سماج اور شریف خونی کے سماج کی عکاسی اپنی خوبیوں اور خامیوں کے ساتھ دکھائی دیتی ہے۔

کل ملا کر فلم 'مجبور' ایک عام انسان کے بے بسی کی کہانی ہے جس میں سماج کا رنگ بڑی گہرائی کے ساتھ ملایا گیا ہے۔

فلم ۔دیوار

فلم دیوار کی اصل کہانی سماج اور حکومت سے سوال کرتی ہے کہ وجے نام کا ایک عام انسان جو ڈوک پر کام کرتا ہے ایک بڑا smugglar کیسے بن جاتا ہے۔وجے کے smugglar بننے میں وہ خود جتنا ذمہ دار ہے اتنی ہی ہماری حکومت بھی ذمہ دار ہے۔کیا اس لیڈر کی کوئی ذمہ داری نہیں جس کو ہم اپنا ووٹوں کے ذریعہ کامیاب کر کے پارلیمنٹ بھیجتے ہیں تا کہ وہ اپنے ووٹروں کی پریشانیوں کو کچھ کم کر سکے؟ یہ مانا کہ وجے کے smugglar بننے میں حالات کا بڑا تعاون تھا لیکن وہ حالات تو اس سماج نے،اس حکومت نے پیدا کیا تھا جس کا شکار وجے ہوا تھا۔

یہ تو بات ہوئی اصل کہانی کی،لیکن جب ہم فلم دیوار کی کہانی کا بتدریج مطالعہ کرتے ہیں تو ہم یہ پاتے ہیں کہ اس فلم کے ذیلی پلاٹ میں بھی ہمیں سماج کی عکاسی ملتی ہے۔اس فلم میں ایک غریب انسان آنند بابو کی دردناک زندگی کی عکاسی کی گئی ہے۔فلم میں ایک سین کے ذریعے پہلے تو وہ مزدوروں کی پریشانیوں کو گناتا ہے اور پھر مالکوں کے ذریعے مزدووں پر ہو رہے مظالم کے خلاف آواز بلند کرتا ہے۔آنند بابو اپنے خاندان کو بچانے کی خاطر مل مالک کے شاطرانہ چال کو مان لیتا ہے اور تمام عمر ذلت کی زندگی گزارنے پر مجبور ہوتا ہے۔وجے اور روی کی ماں جب اپنے دونوں بچوں کی خاطر کام کرتی ہیں تو اس کو بہت سی تکلیفوں کا سامنا کرنے کے علاوہ منشی کے غلط نیت کو بھی برداشت کرنا پڑتا ہے۔یہاں پر مزدور عورت کی بے بس حالات پر روشنی ڈالی گئی ہے۔اس کے بعد وجے بھی اپنے بھائی کو پڑھانے کی خاطر بوٹ پالس کرتا ہے تو اس کو جے چند حقارت بھری نظروں سے دیکھتا ہے یہ محض اس لئے ہے کہ بوٹ پولس چھوٹا کام ہے۔اس کو وہ پیسے پھینک کر دیتا ہے۔ یہاں اسکرپٹ نگار سلیم۔جاوید سماج میں سبھی کے برابری کے حق کی بات کرتے ہوئے ایک بڑے مسئلے کو کچھ اس طرح اجاگر کرتے ہیں۔

بوٹ پالش والا بچہ: ہو گیا صاحب

ڈابر: جے چند پیسے دے دو

(جے چند پیشہ بھینک کر دیتا ہے)

بچہ: صاحب ہم بوٹ پولس کرتا ہے کوئی بھیک نہیں مانگتا ہے پیسے اٹھا کر ہاتھ میں دو۔

جے چند: ارے ڈابر صاحب سنا آپ نے۔۔۔؟

ڈابر: سنا جے چند،اسے پیسے اٹھا کر دے دو

جے چند: کیا۔۔۔؟

ڈابر: ہاں اسے پیسے اٹھا کر دے دو

ڈابر: چلو'(۳)

فلم دیوار میں سماج کی حقیقت پسندانہ عکاسی صرف یہیں تک محدود نہیں ہے۔فلم 'دیوار' کا پہلا پلاٹ پائنٹ بہت ہی مضبوط سماجی بنیاد پر رکھا گیا ہے ہفتہ وصولی اس وقت کے ہندوستانی سماج پر مزدور کو لوٹنے کے لئے مافیاؤں کے ذریعے بنایا گیا ایک ایسا طریقہ تھا جس سے مزدور کی حالت دن بدن بد سے بدتر ہوتی جا رہی تھی۔اور شاید اسی غریبی مفلسی اور اسمگلروں کا خاتمہ کرنے کے لیے وجے بھی smugglr بن

جاتا ہے۔فلم میں وجے کا بھائی بھی انھیں پریشانیوں، سے نبرد آزما ہے لیکن وہ smugglar نہیں بلکہ پولس آفیسر بنتا ہے۔ایک ہی حالات کے شکار دولوگوں میں سے ایک اچھائی کا دامن تھام لیتا ہے اور دوسرا برائی کا۔ یہاں یہ فلم ایک سماج کے دو مختلف لوگوں پر روشنی ڈالتی ہے۔ یہاں شاید تعلیم کی اہمیت کو بھی دکھانے کی کوشش کی گئی ہے کہ ایک ہی گھر میں پیدا ہوئے دو لوگ اچھے اور برے کیسے ہو جاتے ہیں کیونکہ ان میں ایک بنیادی فرق تعلیم کا بھی ہے۔اس کے علاوہ بے روزگاری اور نوکری کے لئے سفارش وغیرہ جیسے سماج کے اہم مدعوں کو بھی سلیم جاوید نے اپنی فلموں میں جگہ دی ہے۔

فلم آگے بڑھتی ہے اور ایک ہی سماج سے پیدا ہوئے دو لوگ ایک اچھے یعنی پولس آفیسر روی ورما تو دوسری جانب وجے ورما کے درمیان ٹکراؤ شروع ہوتا ہے۔روی ورما اپنے بھائی کا کیس لینے سے متعلق کوئی فیصلہ نہیں کر پاتا ہے اور اچانک فلم میں ایک واقعہ درپیش آتا ہے ایک چھوٹا لڑکا روٹی چرا کر بھاگ رہا ہوتا ہے اور پھر سچائی جان کر روی اس بچے کے گھر جاتا ہے تو دیکھتا ہے کہ اس کا غربت سے برا حال ہے اس لئے وہ لڑکا چوری کرنے پر مجبور ہوا تھا اس لڑکے کے والد نہایت ہی معیاری بات کہتے ہیں جس سے روی کے سارے شکوک دور ہو جاتے ہیں جو مندرجہ ذیل ہے۔

> ماسٹر: میں بہت معافی چاہتا ہوں آپ سے، میری بیوی ان پڑھ عورت ہے پتا نہیں کیا کیا کہہ گئی آپ کو، لیکن مجھے آپ سے کوئی شکایت نہیں۔آپ نے جو کیا ٹھیک کیا۔بھئی چوری تو ہر حال میں چوری ہے چاہیے ایک پیسے کی ہو یا ایک لاکھ کی۔۔۔ویسے چندر ایسا لڑکا تو ہے نہیں شاید ہی اسی بھوک برداشت نہیں کر سکا۔لیکن دیکھا جائے تو ہندوستان میں ہزاروں لوگ بھوکے مرتے ہیں تو کیا سب چور ہو جائیں؟ لیکن ہمیں آپ سے کوئی شکایت نہیں آپ نے جو کیا ٹھیک کیا۔
>
> ’’روی ورما: آپ۔۔۔کیا کرتے ہیں آپ
>
> ماسٹر: بھائی میں منسپال میں ٹیچر تھا پچھلے سال ریٹائر ہوا ہوں آج کل کچھ ٹیوشن وغیرہ کر لیتا ہوں۔
>
> روی ورما: یہ تعلیم کسی ٹیچر کے گھر سے ہی مل سکتی تھی۔‘‘ (۴)

مندرجہ بالا مکالمہ کو پڑھنے کے بعد یہ بات پوری طرح سے صاف ہو جاتی ہے کہ سلیم۔جاوید ایک بہتر سماج کا خواب دیکھتے ہیں، وہ حالات کے ذریعے بھی کسی غلط آدمی کو صحیح ثابت کرنے کی کوشش نہیں کرتے، بلکہ صحیح اور غلط کی جنگ میں روی اور وجے کی ماں بھی اچھے اور سچے روی کا ساتھ دیتی ہیں آخر میں وجے کی موت اس لئے بھی ضروری ہو جاتی ہے کہ لوگوں کے درمیان ایک ایسا پیغام جائے کے چاہیے انسان کسی بھی حالت میں کوئی بھی برا کام کرے اس کا نتیجہ برا ہی ہوتا ہے اس کی مثال اسی فلم سے مل سکتی ہے کہ وجے کے دو دشمن ہوتے ہیں ایک ساونت اور دوسرا پولس آفیسر لیکن وجے کی موت کسی بڑے آدمی کے ذریعے نہیں بلکہ سچائی کے ہاتھوں ہوتی ہے۔اس لئے بھی اس فلم کو برائی پر سچائی کی جیت کہا جاتا ہے۔اس طرح ہمیں اس فلم میں ایک اسمگلر اور ایک عام انسان کے سماج کی عکاسی ملتی ہے۔

فلم۔شعلے

فلم 'شعلے' دو بدمعاش جے۔ویرو کی کہانی ہے۔جن کو ایک بہتر سماج میں رہنے کا موقع ملتا ہے، پیار ملتا ہے، لوگوں کے دکھ تکلیف سے واقفیت ہوتی ہے اور آخر میں وہ بھی ایک بہتر انسان بن جاتے ہیں۔دراصل یہ سلیم۔جاوید کی اس سوچ کا نتیجہ بھی ہے جس کے تحت وہ کہتے ہیں کہ انسان کے برے کاموں سے نفرت کرنی چاہیے نہ کہ کسی انسان سے، اگر کسی برے انسان کو بھی ایک بہتر سماج مل جائے تو وہ سدھر سکتا ہے بہتر زندگی گزارنے کے بارے میں سوچ سکتا ہے اور سماج کے لئے ایک بہتر انسان ثابت ہوسکتا ہے۔

اس کے علاوہ سورما بھوپالی کے ذریعے مہنگائی پر بھی روشنی ڈالی گئی ہے اور جیلر کے ذریعے ہٹلر کے کاموں پر بھی تنقید کی گئی ہے۔اس کے علاوہ ایک بہتر سماج کے لئے مسلمانوں کے تعاون کو بھی اس فلم کا حصہ بنایا گیا ہے۔دراصل یہاں ایک آئیڈیل سماج کو بھی دکھایا گیا ہے جہاں مختلف سماج اور مذاہب کے لوگ ایک دوسرے کے ساتھ مل کر رہ رہے ہوں اور سبھی کے نظروں میں ایک دوسرے کے لئے عزت ہو۔فلم میں دکھائے گئے اس سماجی سوچ کو لوگوں نے بہت پسند کیا تھا ملاحظہ فرمائیں۔

"بسنتی: امام صاحب میں آپ کو چھوڑ دو

امام صاحب: کون؟ بسنتی

بسنتی: ہاں

امام صاحب: آج تو ہے۔اتنے برس ہو گئے مجھے اس گاؤں میں تو تو پیدا بھی نہیں ہوئی تھی۔لیکن آج تک مسجد کی سیڑھیاں میں بعد میں اترتا ہوں کوئی نہ کوئی سہارا پہلے دے دیتا ہے۔

بسنتی: ہاں ہاں تو کوئی کیوں نہیں دے گا سہارا۔

ایسا گاؤں میں کون ہے جو آپ کی عزت نہ کرتا ہو، جو عزت کرے گا جو مان دے گا وہ سہارا کیوں نہیں دے گا وہ دے گا سہارا" (۵)

فلم شعلے میں مزدوروں پر مظالم کا ایک عکس کچھ اس طرح ملتا ہے کہ حکومت کے ذریعے آزادی کے بعد زمین داروں کے ذریعے مزدوروں کو لوٹنے انھیں بے بس کرنے پر تھوڑا لگام تو لگ گیا تھا لیکن زمین دار یا ساہوکار کی جگہ ۷۰ کی دھائی میں ڈاکوں نے لے لی تھی ان کی وجہ سے بھی مزدوروں کی حالات سماج میں بد سے بدتر ہو گئے تھے۔

فلم شعلے کے plot میں ہندوستانی سماج میں پھیلی ایک اہم برائی بیوہ کی شادی کی طرف بھی اشارہ کیا گیا ہے۔ساتھ ہی اس کو مدلل طریقے سے سمجھانے کی کوشش بھی کی گئی ہے کہ اگر کسی جوان لڑکی کا شوہر مر جاتا ہے تو اسے محض حادثہ مان کر اس کی دوسری شادی کے بارے میں بھی سوچنا چاہیے کیونکہ اس میں اس لڑکی کا کوئی قصور نہیں ہوتا ہے۔لیکن ہمارا ہندوستانی سماج اس روایت سے ابھی تک باہر ہی نہیں نکل پایا ہے۔اس طرح اس فلم میں مزدوروں، عام انسان اور ڈاکوؤں کی زندگی کی سماجی عکاسی خاص طور سے ملتی ہے۔

کل ملا کر سلیم۔جاوید کی اس تفریحی فلم میں اگر سماج کو تلاش کرنے کی کوشش کریں تو ہمیں معلوم ہوگا کہ انہوں نے اس میں دو مسائل کو بڑے ہی بہترین انداز میں ہمارے سامنے رکھا ہے۔پہلا اگر بدمعاش کو اچھے لوگوں کی صحبت ملے تو اسے سدھارا جا سکتا ہے۔دوسرے سماج کے کئی اہم

مسائل کو یکجا کر کے اس پر تنقید کر کے ہندوستان میں بہترین سماج کی تخلیق کی جاسکتی ہے۔اس لئے یہ فلم جتنی تفریحی ہے اتنی ہی سماجی بھی ہے۔

فلم۔ایمان۔دھرم

فلم ایمان دھرم میں سماج کے مختلف مسائل کا حل تلاش کرتے ہوئے ایک بہترین ہندوستانی سماج کی تخیل کو پیش کیا گیا ہے۔جس میں سبھی ذات، مذہب اور ایمان کے لوگ ایک ساتھ خوشی خوشی رہتے ہیں۔

فلم ایمان۔دھرم میں سب سے پہلے مقدمہ اور ان سے جڑی ہوئی اشیاء پر تنقید کی گئی ہے کہ کس طرح جھوٹھے مقدمے ہوتے ہیں او کس طرح جھوٹے گواہ پیدا ہو جاتے ہیں۔فلم کے دو اہم کردار احمد اور موہن کا بھی یہی پیشہ ہے۔دونوں کا اس دنیا میں کوئی نہیں ہے دونوں کا تعلق غریب خاندان سے ہے اس لئے جھوٹے گواہ بن کر سب پیسہ کماتے ہیں موجودہ دور میں یہ بہت معمولی بات ہوگئی ہے۔ فلم میں دونوں نے ایک لڑکی کو اپنی بہن مان رکھا ہے اور اس سے وہ بہت پیار کرتے ہیں۔اس کی خوشی کی خاطر وہ کچھ بھی کرنے کو تیار ہیں۔

فلم میں امیر و غریب اور مختلف قسم کے مسلمان، کرسچن اور سکھوں کا وطن سے محبت کو دکھا کر بڑی دور اندیشی سے کام لیتے ہوئے سلیم جاوید نے ایک ایسے ہندوستانی سماج کا تخیل کیا ہے جہاں سماجی زندگی کو بہتر سے بہتر بنانے کے لئے سبھی کوشاں ہیں۔

فلم ایمان۔دھرم میں سماج کے دیگر مسائل مثلاً ملاوٹ، نقلی دواؤں کا کاروبار وغیرہ کا بھی ذکر ملتا ہے۔سلیم۔جاوید اس کے ذریعے سماج اور حکومت میں بیداری لانے کے خواہش مند ہیں۔فلم ایمان۔دھرم میں بلیک مارکیٹنگ والوں کی پول کھولتے ہوئے سلیم۔جاوید لکھتے ہیں۔

''جمنا داس : دھرم دیال جی۔۔۔ میں کافی دنوں سے ایک بات کہنا چاہ رہا تھا۔لیکن پھر بھی ۔۔۔میرا مطلب ہے کہ اناج ہوا، کپڑا ہوا، سمینٹ ہوئی۔ان میں تھوڑی بہت ملاوٹ تھوڑا بہت کالا سفید چلتا ہے لیکن نقلی دوائی یہ کام مجھے کچھ ٹھیک نہیں لگتا۔

دھرم دیال: جمنا داس جی دھندا کرنے والے کے لئے ہر وہ کام ٹھیک ہے جس میں چار پیسے کا فائدہ ہو۔

جمنا داس: ہاں ویسے تو آپ بھی ٹھیک ہی کہہ رہے ہیں، لیکن پھر بھی دل میں ایسا خیال آتا ہے۔

دوبے: اس خیال کا علاج میں بتاتا ہوں جمنا داس جی، خوب کالے دھندے کیجئے خوب بے ایمانی کیجئے، لیکن ساتھ ساتھ دان دھرم بھی کرتے جایئے۔

رنجیت: سر آپ لوگ کروڑوں روپیہ کماتے ہیں کبھی کبھی ایک مندر بنوا دیجئے۔کوئی اسکول بنوا دیجئے، اس سے آتما کو شانتی ملتی ہے دھندا بھی اچھا چلتا ہے۔

جمنا داس: دوبے جی، رنجیت تو بات پتے کی کر رہا ہے۔''(٦)

پھر فلم ایمان دھرم میں دونوں کی مانی ہوئی بہن جس کو وہ سب سے زیادہ پیار کرتے ہیں اور اس کے لئے وہ کچھ بھی کر سکتے ہیں۔وہ لڑکی جس سے پیار کرتی ہے اور جس سے اس کی شادی ہونے والی ہوتی ہے دونوں کی جھوٹی گواہی سے اس کو پھانسی کی سزا ہو جاتی ہے۔

فلم میں اسکرپٹ نگار مزدوروں اوران سے جڑی ہوئی پریشانیوں کو بڑی خوبصورتی سے دکھانے میں کامیاب ہوئے ہیں۔ جب مزدوروں کے لیڈر کومعلوم ہوتا ہے کہ عمارتوں میں ہر چیز نقلی استعمال ہوتی ہے تو وہ کام بند کروادیتا ہے لیکن کچھ دنوں بعد جب مزدوروں کے گھروں میں فاقے پڑنے لگتے ہیں تو وہ دوبارہ کام پر آنے کا اعلان کردیتا ہے یہاں سلیم جاوید نے مزدوروں کے حالات اور مالکوں کی کالا بازاری جیسے اہم مدعے کواٹھانے کی کوشش کی ہے۔

ساتھ ہی ساتھ اس فلم میں دومنفی کرداروں کومنفی کردار سے مثبت کردار بنتے ہوئے دکھایا گیا ہے جواپنے اپنے مذہبی کتابوں پر ہاتھ رکھ کر جھوٹی گواہی دیا کرتے تھے بعد میں وہ اس کی عزت کرنے لگے اوراسی کی وجہ سے ایک باران کی جان بھی بچ جاتی ہے۔اس لئے برے آدمی کو بری نگاہ سے نہیں دیکھنا چاہئے ہوسکتا ہے کہ وہ یہ کام کسی مجبوری میں کررہا ہو،ایسا کرنے سے اس کے تبدیل ہوجانے اوراس کے اچھے انسان بننے کے مواقع بڑھ جاتے ہیں۔اس فلم میں خاص طور سے مختلف مذاہب اوراسمگلر کی سماجی زندگی پر روشنی ڈالی گئی ہے۔

فلم ایمان دھرم پوری طرح سماجی فلم ہے۔جس میں سماج سے جڑے بہت سارے مسائل کی عکاسی کی گئی ہے اوراس کی مدد سے سماج میں ایک پیغام دینے کی کوشش کی گئی ہے کہ سماج اسی وقت بہتر ہوگا جب اس سماج کے انسانوں کے مابین کسی طرح کا حدود نہیں ہوگا۔

فلم۔ڈان

انسان اورسماج کا بہت گہرا رشتہ ہوتا ہے دونوں کا ایک دوسرے کے بغیر وجود ناممکن ہے اگر سماج میں کوئی برائی پھیل جائے تو اس کا یہ فرض بنتا ہے کہ وہ اس برائی کو ختم کرنے کے لئے کوشاں رہے۔اگر ہم سماجی نظریے سے فلم 'ڈان' کی کہانی کا تجزیہ کریں تو معلوم ہوگا کہ ایک طرف ڈان نام کا **smugglar** ہے جو دنیا کی تمام برائیوں میں ملوث ہے جس سے سماج کو بڑا نقصان ہورہا ہے وہیں دوسری طرف وجے نام کا ایک معمولی آدمی ہے جو دو بچے دیپو اور منی کے بہتر مستقبل کی خاطر اپنے انسان ہونے کا فریضہ انجام دیتے ہوئے سماج کی برائی کے خاتمے کی خاطر ڈان بننے تک کے لئے رضامند ہوجاتا ہے اسی فلم کا ایک سین ملاحظہ فرمائیں۔

> پولس آفیسر: دیکھوڈان یا ڈان کے ساتھیوں سے میری کوئی ذاتی دشمنی نہیں ہے لیکن ان لوگوں کے جرم سماج میں ایسے ہی ناسور ہیں جیسے ان بچوں کی غریبی۔۔تم ان لوگوں کے جرم مٹانے میں میری مدد کرو، میں ان کی بدنصیبی مٹانے میں تمہاری مدد کروں گا۔بولو منظور ہے۔۔۔۔؟
>
> ''وجے: ٹھیک ہے۔۔۔۔ٹھیک ہے۔
>
> پولس آفیسر: وجے میں تمہارے اس احساس کے بدلے ان بچوں کی تعلیم کی پوری ذمہ داری لیتا ہوا اور یہ بھی کوشش کروں گا کہ اس کا باپ کون ہے اور کہاں ہے؟''(۷)

یہ فلم آگے بڑھتی ہے اور وجے ڈان بن کر ڈان کے سارے کارنامے پولس کو بتا کر سماج سے ایک بڑی برائی کو ختم کرنے میں پولس اورانسانیت کی مدد کرتا ہے۔

اس فلم میں دوسرے سماج کا جونظریہ پیش کیا گیا ہے اس سے یہ بات واضح ہوکر سامنے آئی ہے وہ ہے **Parents** کا اپنے بچوں کے لئے فرائض۔ بچے کوصرف پیدا کرلینا اوراسے کھانے اور رہنے کا انتظام کردینا ہی کافی نہیں ہے۔والدین کا فریضہ تبھی مکمل ہوتا ہے جب وہ

اپنے بچوں کو سماج میں ایک ایسے مقام پر پہونچا دیں جہاں سے وہ دوسرے ضرورت مندوں کی مدد کر سکے۔ یہاں امیتابھ اور دیپوا ورسنی کے ذریعے ایک والدین اور بچوں کے درمیان کے رشتے اور اس کے فرائض کو بھی عیاں کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

فلم ڈان میں برا سماج کی عکاسی فلم کے کردار جے جے کے ذریعے کی گئی ہے۔ پہلے جے جے برے کام کرتا تھا لیکن جب اس نے بری زندگی چھوڑ دی اور اچھے کام کر کے اپنے خاندان کی دیکھ بھال کر رہا ہوتا ہے لیکن سماج اور اس کے پرانے ساتھی ایسے کچھ حالات پیدا کرتے ہیں کہ وہ دوبارہ برا کام کرنے کو مجبور ہو جاتا ہے حالانکہ یہاں پر سماج کی ذمہ داری اور بڑھ جاتی ہے کہ وہ ایسے آدمی کا ہر وقت ساتھ دے جو برائی چھوڑ کر سچائی اور ایمانداری کی زندگی گزارنا چاہتا ہے تا کہ سماج کو انسانوں کے لیے ایک بہتر مقام بنایا جا سکے۔

اس کے علاوہ فلم ڈان میں پولس dept اور پولس کی وردی میں بھی کوئی سماج کا دشمن یا کوئی برا آدمی ہو سکتا ہے جس کی وجہ سے وہ سماج کو کھوکھلا کر سکتا ہے۔ اسکرپٹ رائٹر سلیم جاوید کی یہ دور اندیشی ہی تھی جس کو انہوں نے فلموں میں استعمال کر کے پولس **Department** کو آگاہ کرنے کی کوشش کی ہے۔ فلم 'ڈان' میں خاص طور سے اسمگلر اور پولس والوں کا سماج ہمارے سامنے اپنی اچھائیوں اور برائیوں کے ساتھ آتا ہے۔

اور اس طرح فلم ڈان کے سماجی عکاسی کی بات آئے گی تو یہ کہا جائے گا کہ اس میں بھی سلیم جاوید ایک ایسے ہندوستان کا خواب دیکھتے ہیں جو جرائم سے Free ہوں اور یہ تبھی Free ہو پائے گا جب ہندوستان کا ہر ایک آدمی اس کو اپنی ذمہ داری سمجھے گا۔

فلم۔ ترشول

فلم ترشول کی کہانی سماج میں محض پیسوں کے لئے رشتوں کو بیچنے اور construction میں ہو رہی ہے۔ سماجی برائیوں کی طرف روشنی ڈالتی ہے۔ یہ برائی آج کل بڑی تعداد میں ہمارے سماج میں پائی جا رہی ہے کہ آدمی پیسہ کمانے اور بڑا بننے کی خواہش میں اپنے رشتہ داروں اور سماج سے اتنے دور نکل جاتا ہے کہ آگے چل کر وہ خود کو تنہا محسوس کرتا ہے بس اسی بات کا احساس فلم میں دکھانے کی کوشش کی گئی ہے کہ جس دولت وشہرت کی خاطر سنجیو کمار، امیتابھ بچن کی ماں کو چھوڑ دیتا ہے آخر میں امتیابھ بچن سنجیو کمار سے اس کی سب دولت وشہرت اور پریوار کو الگ کروا کر اس کو اپنی غلطی کا احساس دلاتا ہے آج کے دور میں ہمارے سماج کی یہ ایک بہت بڑی سچائی ہے جس کا عکس سلیم۔ جاوید کی فلم ترشول میں دکھایا گیا ہے۔

اس کے علاوہ جو دوسری سماجی برائی اس فلم میں ہے وہ ہے construction لائن کی سماجی برائیاں، امیتابھ بچن یہ طے کر لیتا ہے وہ اپنے ناجائز باپ کو تباہ و برباد کر دے گا تو سب سے پہلے وہ ایک زمین کو Target کرتا ہے جس پر مادھو نام کے ایک غنڈے کا قبضہ پچھلے کئی سالوں سے ہوتا ہے۔ چالیس سال پہلے لکھی کہانی کا یہ سب۔ پلاٹ آج کے دور میں گیا ہے یہ شاید سلیم۔ جاوید کو بھی معلوم نہیں ہوگا۔ اس سب ۔ پلاٹ کے دور حاضر میں دیکھے تو پائیں کہ آج کے دور میں یہ کتنی بڑی سماجی پریشانی بن گئی ہے دراصل آج کے غنڈوں کا یہ کاروبار بھی بن گیا ہے کہ پہلے تو وہ کسی کی سب سے اچھی زمین پر اپنا قبضہ کر لیتے ہیں اور پھر اصل زمین مالک اس آدمی پر کیس کر دیتا ہے جس کا فیصلہ کئی سالوں بعد آتا ہے اس میں اصل زمین کے مالک کو مالی نقصان کے علاوہ وقت بھی خراب کرنا پڑتا ہے۔

''امیتابھ بچن: پکڑیہ سیٹھ

سنجیوکمار: یہ کیا بدتمیزی ہے؟

امیتابھ: مسٹر آر کے گپتا، یہی ہے وہ آدمی جو تھوڑے سے پیسوں کے لیے آپ کے Tenders میرے پاس لاتا تھا اور جس کی جگہ آپ نے اس شریف اور ایماندار لڑکی کو نکال دیا۔ یہی ہے وہ آدمی۔

کمار: بھنڈاری یہ میں کیا سن رہا ہوں۔

(پرویز) بھنڈاری: I am, I am sorry Sir

کمار: Gate out, Gate out, you bloody

Gate out،Gate out آئندہ اس آفس میں قدم رکھنے کی کوشش مت کرنا۔

ششی کپور: وجے صاحب ہمیں آپ کا شکریہ ادا کرنا چاہیے۔

امیتابھ: شکریہ کی کوئی ضرورت نہیں شیکھر صاحب، یوں تو میری مس گیتا سے کوئی ایسی جان پہچان نہیں ہے۔لیکن میں نہیں چاہتا تھا کہ میری وجہ سے اس پر کوئی الزام لگے۔

سنجیوکمار: لیکن تمہیں یہ سب کرنے کی کیا ضرورت تھی۔ بھنڈاری تمہاری مدد کر رہا تھا۔اس کی چوری پکڑوا کر تم نے اپنا نقصان کیوں کیا؟

امتیابھ: زندگی میں کچھ باتیں فائدے اور نقصان سے اوپر ہوتی ہیں لیکن یہ بات کچھ لوگ نہیں جانتے "Mr. R.K. Gupta, Good by (۸)

اس کے علاوہ سرکاری tander میں دھاندلی کس طرح اندر میں پیسہ کھلا کر سرکاری tender حاصل کیا جاتا ہے اور پھر جب وہ building بن کر کمزور تیار ہوتی ہے اور وہ بہت جلد خراب ہوتی ہے تو محض دکھانے کی کارروائی کے علاوہ اور کچھ نہیں ہوتا ہے کیونکہ جو کارروائی کرنے والے لوگ ہوتے ہیں ان تمام لوگوں نے رشوت کھائی ہوئی ہوتی ہے۔اس پورے طریقہ کار میں سب سے بڑا نقصان عام آدمی کا ہوتا ہے جس کو ہر طرف سے اپنی کمائی گنوانی پڑتی ہے۔اس کو رشوت کا سب سے خطرناک انجام بھی کہہ سکتے ہیں۔

اس کے علاوہ چونکہ یہ کہانی constorucion کے اردگرد گھومتی ہے اس لئے اس میں cement کی کالا بازاری کی طرف بھی اشارہ کیا ہے کیسے ایک کاروباری اپنے پاس سیمنٹ کے رہتے ہوئے بھی اسے باہر نہیں نکالتا ہے اور جب اس کا در بہت بڑھ جاتا ہے تو وہ بڑھی ہوئی قیمتوں میں اپنا cement بیچ کر بڑا فائدہ کماتا ہے۔

بلڈر جب وہ بڑھی ہوئی قیمتی میں cement خریدتے ہیں تو اس کے construction کی قیمت بھی بڑھ جاتی ہے اور ان تمام بڑھی ہوئی قیمت کی ادائیگی ایک عام آدمی کرتا ہے اور اس کا فائدہ اوپر کے چند لوگوں کو ہوتا ہے جس کو ہزاروں عام آدمی مل کر پورا یا ادا کرتے ہیں۔اور اس لئے امیر اور غریب کی کھائی دن بدن بڑھتی رہی ہے۔ یہ کالا بازاری بھی ہمارے سماج پر ایک بہت بڑا دھبا ہے جس سے ملک کی ceonomy بد سے بدتر ہوتی جارہی ہے ان مسئلوں کو سلیم ۔جاوید نے بڑے ہی خوبصورت انداز میں تفریحی طور پر پیش کیا ہے۔فلم 'ترشول' میں ہوئے سماج کی عکاسی کی بات کریں تو ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ اس میں خاص طور سے کاروباری طبقے کی سماج کی عکاسی کو عیاں کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

اس طرح فلم 'ترشول' میں کاروبار سے متعلق آج کی سماج کی کئی بڑی پریشانیوں کا ذکر ملتا ہے جو آج کے سماج سے جڑے ہوئے ہے جس کی عکاسی سلیم۔جاوید کی فلموں میں نظر آتی ہے۔

فلم۔کالا پتھر

فلم 'کالا پتھر' کا اہم پلاٹ ہندوستان کی ایک ایسے سماجی مسئلہ پر رکھا گیا ہے جس پر ہندوستان کے تقریباً تمام مفکر نے باتیں کی ہیں۔ چاہیے وہ قلم سے ہو یا پھر اور کسی چیز سے۔جی ہاں اس فلم میں سلیم۔جاوید نے مالک اور مزدور کے درمیان رشتہ کو اجاگر کرنے کی کوشش کی ہے کہ کس طرح مزدو کے بارے میں مالک کی سوچ ہونی چاہیے، ان دونوں کے درمیان جو ایک گہرائی پیدا ہوئی ہے اس کی کیا وجہ ہے۔فلم 'کالا پتھر' میں رائٹر ان تمام رشتوں پر بڑے بیباکانہ انداز میں روشنی ڈالتے ہوئے نظر آتے ہیں۔اس کے علاوہ میرے خیال میں سلیم۔جاوید نے سماج کی اس برائی کو کھلے انداز میں بیان کیا ہے جو قابل تعریف ہے۔

فلم میں دھنراج نام کا ایک کوئلے کے کان کا مالک ہے۔وہ صرف ہمیشہ اپنے فائدے کی باتیں کرتا ہے اسے گندے مزدوروں اور وہاں کے ماحول سے سخت بے چینی ہے۔لیکن اس کے باوجود وہ اپنے کوئلے کے کان کو بند نہیں کرتا کیونکہ وہاں سے ان کو لاکھوں کا فائدہ ہے۔مزدوروں کے بارے میں بھی اس کی رائے بہت اچھی نہیں ہے وہ اس بارے میں اور کیا کہتا ہے ایک پیراگراف ملاحظہ فرمائیں۔

"سکسینا: سر ایک problem ہے۔

پوری: کیا؟

سکسینا: ہم سورنگ نمبر۴ کو اور آگے نہیں لے جاسکتے کیونکہ پاس والی کان میں پانی بھرا ہوا ہے اگر ہم اور آگے گئے تو وہ پانی اس میں داخل ہوسکتا ہے اور سر آپ تو جانتے ہیں کہ کان میں کم از کم چار سو مزدور کام کرتے ہیں۔

پوری: اور اگر سورنگ نمبر۴ کو اور آگے نہیں بڑھایا تو ہمیں کتنا نقصان ہوگا۔

سکینا: کم از کم چالیس لاکھ کا کوئلہ تو ہمیں چھوڑنا پڑے گا۔

بوری: سکینا تمہارا حساب اتنا کمزور ہے کہ یہ بھی نہیں جانتے، چالیس لاکھ چار سو سے بہت زیادہ ہوتے ہیں۔سنو تم نے جو بات ابھی کہی ہے وہ کسی اور سے مت کہنا جتنا کوئلا نکال سکتے ہو نکال لو بعد میں کچھ ہو گیا تو ہم دیکھ لیں گے۔"(۹)

مندرجہ بالا میں جو بات کہی گئی، مالکوں کی مزدوروں کے بارے میں سوچ، مزدور کی بے بسی، ان کی مفلسی اور ان پر ہو رہے ظلم کو سلیم۔جاوید نے بڑی خوبصورتی کے ساتھ اپنے اس فلم میں جگہ دی ہے غریب مزدوروں اور ان کی بے کسی کی طرف اشارہ کرتے ہوئے فلم کا ہیرو جے فلم میں ان کے بارے میں کہتا ہے۔

دکان دار: کسے بنا رہی ہے چھوکری بہت کماتی ہے تو۔یہاں سے تو سیدھے جائے گی بستی اور وہاں تو کندھی، چوٹی، چوڑیاں سب بچیگی ڈبل دام، وجے اس گاؤں کی عورتوں تو چوڑیاں پہنے

کا بڑا شوق ہے، بہت خریدتی ہے۔
وجے: کا کا ان کوئلے کے کھانوں میں آئے دن مرنے والوں کی عورتیں چوڑیاں پہننے کے لئے
نہیں، توڑنے کے لئے خریدتی ہیں۔
(کا کا) دکاندار: سچ کہتے ہو بھیا''(۱۰)

اس کے علاوہ کالا پتھر میں اور بھی بہت سے ایسے سماجی کارکن ہیں جن کی وجہ سے امیروں اور غریبوں کی کھائی دن بدن اور بھی گہری ہوتی جارہی ہے۔ سلیم۔ جاوید نے فلم میں اور دوسرے مالک اور مزدور کے درمیان یا ایسے علاقے میں اور بھی لوگ ہوتے ہیں جوان کو تباہ و برباد کررہے ہیں۔ مثلاً ان ہی مزدوروں میں کچھ غنڈے قسم کے لوگ بھی ہیں جو مزدوروں کو ہی اپنی لوٹ کا شکار بنارہے ہیں اور اس کے علاوہ کچھ جوا کھیلنے والے بھی لوگ ہیں جو مزدوں کی کمائی لوٹ رہے ہیں۔ اس فلم میں خاص طور پر مزدور اور مالکوں کے سماج پر روشنی ڈالی گئی ہے۔

عرض یہ ہے کہ امیروں کو کوئی کچھ نہیں کہتا وہ اپنے کان سے امیر اور امیر بنتے جارہے ہیں وہیں دوسری طرف مزدور اور بھی غریبی کا شکار ہوتا چلا جارہا ہے اور شاید یہ اس ملک کی بدقسمتی بھی رہی ہے کہ چندلوگ ایسا ہی سوچتے ہیں۔ ان کو یہ لکھتا ہے کہ مزدوروں کو صرف اور صرف گندے کیڑے کی طرح رہنا چاہتے اور وہی بہہ رہی گندے میں ان کی موت ہوجائے۔ اس فلم کے ذریعے سلیم۔ جاوید نے کوئی نتیجہ تو پیش نہیں کیا ہے لیکن مالک اور مزدور کی ایک صحیح تصویر رکھنے کی کوشش کی ہے جس میں وہ پوری طرح سے کامیاب نظر آتے ہیں۔

فلم۔ دوستانہ

فلم 'دوستانہ' میں سماج کی عکاسی، سماج کے دو اہم پہلو پولس ڈیپارٹمنٹ اور وکیل کے شعبے پر روشنی ڈال کر کی گئی ہے۔ فلم کے دو اہم کردار وجے جو کہ پولس آفیسر ہے اور دوسرا روی جو وکیل ہے۔ دونوں اپنے خوبیوں اور کمیوں کے ساتھ ہمارے سامنے آتے ہیں۔ لیکن اس کے باوجود دونوں گہرے دوست ہیں وہ اس لئے کہ دونوں اپنی ذاتی زندگی میں اپنے profesional لائف کو نہیں لاتے ہیں۔ یہاں رائٹر کے ذریعے سماجی نظریے سے ایک بے حد اہم بات کہی گئی ہے کہ دوستی کی لائف تبھی زیادہ دنوں تک زندہ رہ سکتی ہے جب تک اس میں professional لائف کی دخل اندازی نہیں کی جائے۔

''ڈاگا: میں نے سنا ہے روی صاحب کی آپ کی انسپکٹر وجے سے بڑی گہری دوستی ہے۔
روی: بالکل ٹھیک سنا ہے آپ نے، میری اور وجے کی دوستی آج کی نہیں بلکہ بچپن کی ہے۔ ہم لوگ
ساتھ ہی پڑھے ہیں۔
ڈاگا۔ اس لئے میں یہ سوچ رہا تھا کہ روی صاحب کہ اگر آپ کوشش کریں تو۔۔۔۔
روی۔ ڈاگا صاحب نہیں، بالکل نہیں، وجے ایک پولس آفیسر ہے اور میں ایک وکیل، ایسا بہت بار
ہوا کہ اس نے کسی کو گرفتار کیا ہے اور میں نے کورٹ میں اسے چھڑوالیا ہے لیکن ہماری دوستی آج
تک اس لئے چل رہی ہے کیوں اس نے میرے پیشے کے بارے میں آج تک کوئی بات نہیں کی،
اور نہ میں نے کبھی اس کے کام میں دخل دیا ہے''(۱۱)

وجے کے روپ میں ایک آئیڈیل پولس کے کردار کو پیش کیا گیا ہے جو ہر حال میں سماج کی تمام برائیوں کو ختم کرنا چاہتا ہے اور اس کے لیے وہ اپنے دائرے میں رہ کر ہر ممکن کوشش بھی کرتا ہے۔

دوسری طرف روی وکیل ہے اور وہ ہر کسی کا کیس لے لیتا ہے اور اسے کسی حالت میں چھڑوا لیتا ہے یہاں اگر دونوں کرداروں کو سماجی نظریے سے دیکھنے کی کوشش کریں تو معلوم ہوتا ہے کہ وجے کے پولس کے مقابلے روی کے وکیل کا کام میں غلط ہونے کے امکانات بہت زیادہ ہیں۔ حالانکہ غلط اور صحیح کا رشتہ انسان کے خود کے ساتھ جڑا ہوا ہوتا ہے اگر کوئی انسان غلط نہیں کرنا چاہتے تو اس سے کوئی غلط کام نہیں ہوسکتا ہے۔

فلم 'دوستانہ' میں انسانی فطرت کو بہت خوبصورت انداز میں دکھا کر دو دوستوں کے درمیان کھائی پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔ غلط فہمی انسانی فطرت ہے، فلم میں غلط فہمی کی وجہ سے دو دوست جن کی وجہہ سے سماج کا بہت بھلا ہوسکتا تھا نہیں ہوتا ہے۔ ایک لڑکی کی وجہ سے دونوں کی دوستی دشمنی میں تبدیل ہوجاتی ہے اور پھر وکیل روی وجے کے دشمنوں کے ساتھ مل کر سماج کو اور بھی کھوکلا کرتا ہے۔ رائٹر کے ذریعے یہ بھی ایک امکان پیش کیا گیا ہے کہ ایسے بھی سماج کے ساتھ برا ہوسکتا ہے اگر ہندوستانی سماج کو اس سے بچانا ہے غلط فہمی کو جلد سے جلد دور کرنے کی کوشش کی جانی چاہیے دراصل یہ ایک بہت بڑی سماجی برائی ہے جس کی طرف سلیم۔ جاوید روشنی ڈالتے ہوئے نظر آتے ہیں۔

اس کے علاوہ سلیم۔ جاوید کی تمام ایسی فلمیں جس میں پولس، smugglar کی بھی کہانی ہو چاہیے وہ sub-plot میں ہی کیوں نہ ہو۔ اس میں infromer کا ایک کردار ضرور بلکہ بہت طاقت ور کردار کی شکل میں رہتا ہے۔ فلم دوستانہ میں بھی informer کا کردار بہت ہی مضبوط اور اہم ہے۔ خاص بات یہ ہے کہ وہ اپنے مخبر کے ذریعے پکڑ والے کے گئے مال میں سے سرکار کی طرف سے ۱۰ فیصد کئے گئے وعدے کو کبھی نہیں بھولتے، دراصل وہ ایسا کر کے مخبر کو بھی مالی فائدہ پہنچا کر اس کو اس اچھے کام کی طرف راغب اور سماجی رتبہ دینا چاہتے ہیں۔ اس فلم میں پولس اور وکیل شعبہ کا جو ایک سماج ہے اس کی عکاسی پر روشنی ملتی ہے۔

اس طرح سلیم۔ جاوید نے اپنی تمام فلموں کی طرح اس فلم میں بھی سماج کے کئی اہم مسئلوں کو اٹھا کر اس کا حل پیش کرتے ہیں جو کہ ہمارے ہندوستانی سماج کے لئے بڑے سودمند ثابت ہوں گے۔

فلم۔شان

فلم 'شان' میں سماجی کی عکاسی کو تلاش کرنے کے process میں اس کی اہم کہانی پر جا کر رک جاتی ہے کیونکہ اس میں ایک شاکال نام کا Smugglar ہے جس کا کام سماج میں مختلف برائیاں پھیلا کر سماج کو کھوکھلا کرنا ہے۔ شاکال کا کردار محض اپنے فائدے کے لئے سماج کو برباد کر دینا چاہتا ہے وہیں ایک پولس آفیسر ہے شیو کمار جو پولس کے دائرے میں رہ کر پولس کے اصول کو بڑی سختی سے عائد کرتا ہے اس کے اصول اپنے بھائیوں کے لئے بھی وہیں ہیں جو دوسروں کے لئے اس طرح کے سماج میں برائی کو ختم کرنے کے واسطے ایک آئیڈیل پولس آفیسر کو پیش کیا گیا ہے تاکہ سلیم۔ جاوید کا خواب ایک بہتر سماج دیکھنے کا وہ مکمل ہوسکے۔

اس فلم کا دوسرا اہم سماجی نقطہ دیکھا جائے تو وہ بڑا فلسفیانہ اور دلیل سے بھرا ہوا ہے۔ جہاں شیو کمار ایک ایماندار اور فرض اور قانون کے لئے اپنی جان تک دینے والا پولس آفیسر ہے وہیں ان کے بھائی وجے اور روی جھوٹے موٹے چور اور شہر میں لوگوں کو لوٹنے کا کام کرتے ہیں۔ وہ کردار فلسفیانہ اس لئے کہ جب شاکال شیو کمار کو مار ڈالتے ہیں تو دونوں کا قلب تبدیل ہوجاتا ہے اور وہ اپنے بھائی کے قاتل کو پکڑ کر

ماڈالنے یعنی بدلہ لینے کی سوچنے لگتے ہیں اور دلیل اس لئے کہ اگر کسی کی بھی پرورش اچھی ہوں تو چاہیے وہ تھوڑے وقت کے لیے کچھ غلط کاموں میں ملوث ہی کیوں نہ ہو جائیں لیکن ان کا اختتام یا نتیجہ نیک ہی ہوتا ہے۔ فلم شان میں بھی سماج کی اسی فلسفے کو سمجھانے کی کوشش کی گئی ہے۔

فلم 'شان' میں سماج کے اس پہلو کو بھی اجاگر کرنے کی کوشش کی گئی ہے کہ ایک بہتر ماحول سے کئی نیک آدمی کو پیدا کیا جا سکتا ہے۔ اس کی مثال اس فلم میں ایماندار پولس آفیسر کی بیوی شیشل کی شکل میں دکھائی دیتی ہے۔ فلم میں اس کے کردار کے بارے میں زیادہ تفصیل سے نہیں دکھایا گیا ہے لیکن شیوکمار کے ساتھ رہنے یعنی اس کی صحبت کا یہ اثر ہے کہ جب آخر میں وجے روی اور راکیش مل کر شیشل اور ان کے پریوار کو تباہ و برباد کر دینے والے شاکال کو مارنے کی باتیں کرتے ہیں تو وہ ان کو مارنے سے منع کر دیتی ہے اور کہتی ہے۔

> ''شیشل: میں جانتی ہوں یہ میرے پتی کا خونی ہے، لیکن میں نے اپنے پتی سے قانون کی عزت کرنا سیکھا ہے اور قانون کو اپنے ہاتھ میں لینا قانون کی عزت کرنا نہیں ہے۔ یہ سچ ہے کہ یہ قاتل ہے یہ خونی ہے لیکن اسے سزا دینے کا ادھیکار ہمیں نہیں ہے۔'' (۱۲)

اس فلم میں ایک طرف دو چھوٹے چھوٹے چور تو دوسری طرح ایک بڑا غنڈہ کا سماج ہے اس فلم میں خاص طور پر اسی پر روشنی ڈالتی ہے۔

اس کے علاوہ بھی فلم شان میں ایسے کئی چھوٹے بڑے کردار ہیں جو اس سماج کو دکھانے کا کام انجام دیتے ہیں اور اس فلم کو بھی دیکھنے کے بعد یہ کہنے میں کسی کو کوئی پریشانی نہیں ہونی چاہیے کہ فلم کے دائرے اور اس کی پابندیوں میں بندھ کر بھی سماج کی کئی گھتیوں کو کھولنے کا کام انجام دیا جا سکتا ہے۔ یہ فلم پوری طرح سے سماج کا آئینہ ہے۔

فلم۔ شکتی

سلیم۔ جاوید کی لکھی گئی اسکرپٹ فلم 'شکتی' کی بھی دراصل سماج کے کئی اہم پہلو چھپے ہوئے ہیں۔ اور ان میں سب سے بڑا اہم پہلو ایک ایماندار اور اصول والے پولس آفیسر والد اور ایک خدار عام انسان بیٹے کے درمیان کی ٹکراؤ کو اپنے اندر سمائے ہوئے ہے۔ ایک والد جس کے یہاں کافی وقت بعد بڑی منتوں سے ایک لڑکا پیدا ہوتا ہے۔ والدین اس بچے کو جان سے بھی زیادہ پیار کرتے ہیں۔ لیکن جب ایک بار اس کے بیٹے کو اغوا کر لیا جاتا ہے اور اس کے عوض میں اس کے والد سے اپنے اصولوں سے سمجھوتا کرنے کے لیے کہا جاتا ہے تو وہ منع کر دیتا ہے۔ وہ بچہ وہاں سے کسی طرح بھاگنے میں کامیاب ہو جاتا ہے لیکن اس کو اپنے والد کے اصول سے نفرت ہو جاتی ہے۔ وہ اپنے والدین کے اس جذبات کو نہیں سمجھ پاتا۔ جو اس کے سینے میں ہوتا ہے۔

وہ بچہ بڑا ہو کر بچپن میں اپنے جان بچانے والے اسمگلر کے یہاں نوکری کر لیتا ہے۔ والد کو جب یہ بات معلوم ہوتی ہے تو اسے سمجھانے کی کوشش کرتا ہے۔ لیکن یہاں بھی وہ لڑکا اپنے والد کے نیک خیالی کو سمجھ نہیں پاتا ہے اور اسے غلط طرح سے لیتا ہے۔ بات اتنی آگے بڑھ جاتی ہے کہ وہ گھر چھوڑ کر کہیں دوسری جگہ رہنے لگتا ہے۔ والدین اپنے فرزند کے اس بات سے بہت غم زدہ ہوتے ہیں اور وہ چاہتے ہیں کہ وہ ان کا اکلوتا لڑکا ان کے پاس آ کر رہے لیکن اس لڑکے کو اپنے والدین کی تمام نصیحتیں بری لگتی ہے کیونکہ اس نے اپنے والد کا ایک پولیس والا پہلو دیکھ کر ایک غلط رائے بنا رکھی ہے۔

پھر جب والدہ کے کہنے پر جب وہ اپنے گھر واپس آنے والا ہوتا ہے تو اس لڑکے پر غلط الزام لگا کر اس کو جان سے مارنے کے الزام میں پولس آفیسر اس کے گھر آجاتی ہے اور ایک بار پھر والد اپنے فرض کو نبھاتے ہوئے اپنے جذبات کو اپنے سینے میں دفن کر اپنے اصولوں سے سمجھوتا نہیں کرتے ہوئے اسے پولس کے حوالے کر دیتا ہے آگے چل یہ ٹکراؤ بہت آگے بڑھ جاتا ہے اور والد کے ذریعے اپنے اکلوتے بیٹے کے ساتھ برا کرنے پر مجبور ہونا پڑتا ہے۔

''دلیپ کمار: تو یہ کیس آپ مجھ سے اس لئے واپس لے رہے ہیں سر کہ کہیں میرا ایمان ڈگمگا نہ جائے؟

اشوک کمار: نہیں اشونی۔۔۔ میں جانتا ہوں تمہارے لئے فرض سے بڑھ کر کچھ نہیں ہے۔ میں جانتا ہوں، تمہارے سینے پر اپنا فرض نبھانے کے لئے میڈل نہ جانے کتنی بار لگائے گئے ہیں۔ مگر میں یہ بھی جانتا ہوں کہ انھیں میڈل کے پیچھے اسی سینے میں ایک باپ کا دل بھی ہے۔ نہیں اشونی میں تمہیں فرض کے امتحان میں نہیں ڈالنا چاہتا۔

دلیپ کمار: سوال صرف فرض کا نہیں ہے سر، سوال حق کا بھی ہے۔ انہی برسوں کی اس نوکری میں نہ جانے کتنے لوگوں کو گرفتار کیا سر، اگر چاہوں بھی تو نہیں گن سکتا، انہی ہاتھوں سے نہ جانے کتنے ملزموں کے ہاتھوں میں ہتھکڑیاں پہنائیں ہیں، اگر وہی ہتھکڑی لے کر کسی ملزم کی طرف بڑھتے ہوئے آج میرا ہاتھ کانپ جائے سر آج میرا ہاتھ کانپ جائے کہ وہ ملزم صرف بڑھتے ہوئے آج میرا ہاتھ کانپ جائے سر، آج میرا ہاتھ کانپ جائے کہ وہ ملزم صرف میرا بیٹا ہے تو سوال اٹھتا ہے سر کہ مجھے کہا حق تھا ان ملزموں کے ہاتھ میں ہتھکڑیاں پہنانے کا، آخر وہ سب بھی کسی نہ کسی کے بیٹے تھے، سر نہیں سر اگر مجھے اس امتحان سے بچانا تھا تو اسی دن ٹوک دیا ہوتا سر، جب سب سے پہلے میں نے کسی کو گرفتار کیا تھا۔۔۔ سر اب بہت دیر ہوگئی سر، فرض نبھانے کی یہ پرانی عادت ہوگئی ہے سر، اب اس عمر میں یہ عادت کہاں چھوٹے گی سر، میں آپ سے درخواست کرتا ہوں کہ یہ کہیں میرے ہی چارج میں رہنے دیا جائے۔

اشوک کمار: ٹھیک ہے''(۱۳)

کل ملا کر شکتی بھی سلیم۔ جاوید کی ایک ایسی فلم ہے جس میں سماج کی عکاسی بڑے پیمانے پر ہوتی ہوئی دکھائی دیتی ہے کسی بھی سماج کو بہتر بنانے کے لئے پولس کی ذمہ داری کتنی بڑی ہوسکتی ہے کہ وہ اپنے اکلوتے بیٹے کے جذبات سے بھی اوپر ہو، یہی اس فلم کا Premise ہے۔ اس فلم میں پولس ڈیپارٹمنٹ کی خوبیوں اور خامیوں کو بڑی تفصیل سے بیان کیا گیا ہے۔

آج ہم ایک ایسے ماحول میں سانس لے رہے ہیں۔ جہاں پولس والوں کی ظلم وزیادتیاں، رعب اور نہ جانے کیا کیا سننے کو ملتی ہیں ایسے میں فلم شکتی کو دیکھ کر امید کی ایک کرن نظر آتی ہے کہ اس زمانے میں شکتی جیسے پولس آفیسر کی وجہ سے ہمارا system پولس ڈپارٹمنٹ میں آئی اتنی گندگیوں کے بعد بھی، بہتر ڈھنگ سے کام کر رہا ہے۔ اور اس لئے یہ فلم نہ صرف سماجی نظریے سے بلکہ سماج کو بہتر بنانے کے لیے بھی کارآمد ثابت ہوسکتی ہے۔ اس طرح فلم شکتی میں پولس اور عام آدمی کا درمیان کے سماج کی عکاسی بڑے، بہترین انداز میں ملتی ہے۔

کل ملا کر فلم شکتی کی کہانی ایک پولس آفیسر اور جذباتی والد، اور اس کے عام ذہن والے بیٹے کی کہانی ہے وہ اپنے اصول پرست والد کو دیکھ تو لیتا ہے لیکن اپنے جذباتی والد اور بہت پیار کرنے والے والدہ کو سمجھ نہیں پاتا اور اس لیے اس لڑکے کی زندگی تباہ و برباد ہو جاتی ہے۔ دراصل اس فلم کی کہانی کو سیکھ کے طور پر بھی لیا جانا چاہیے۔ جس سے کئی گھر برباد ہونے سے بچ سکتا ہے۔

فلم۔ زمانہ

فلم 'زمانہ' کے سماجی نقطہ نظر کی بات کی جائے تو ہم پاتے ہیں کہ اس میں ایک شریف کہے جانے والے شخص اپنے دوست کو جان سے مار ڈالتا ہے اور اپنے آپ کو شرافت کا نقاب پہن کر اس کے قاتلوں کو جلد سے جلد پولس کے ذریعے پکڑنے کی درخواست کرتا ہے یہ فلم انسانوں کے ذریعے پیسہ کے لئے خوان خرابہ کرنا، جیسی چیزوں کو بھی معمولی جان لینے جیسے سماج کے اہم مسائل کو اجاگر کرتی ہے، ساتھ ہی ساتھ اس میں یہ بھی دکھایا گیا ہے کہ ایک خون کو چھپانے کے لئے کئی خون کرنے پڑتے ہیں۔ یہ غلط لوگوں کے لئے ایک سبق بھی ہے جس سے ہدایت دینے کی کوشش کی گئی ہے کہ غلط کام کا انجام ہمیشہ غلط ہوتا ہے اور اس سے اس کی زندگی دشوار ہو جاتی ہے۔

یوگیشور دیال فائدے کے لئے اپنے ہی دوست کا خون کر دیتا ہے آگے جا کر جب بڑا آدمی بن جاتا ہے۔ سلیم۔ جاوید نے ایسے کردار کو گڑھ کر سماج کی ایک برائی کی طرف اشارہ کیا ہے کہ کس طرح کچھ بڑے لوگ حکومت کو Tax نہیں دیتے ہیں اور اپنے بلیک کی کچھ کمائی دان دے دیتے ہیں اور باقی کا پیسہ اصل کرا لیتے ہیں۔ ایسے میں ان کے Tax کے ذریعے جو ملک کی ترقی کا کام ہو سکتا تھا وہ نہیں ہو رہا ہے اور ملک کی حالات بد سے بدتر ہوتی جا رہی ہے۔ اس کردار کی آج کے وقت میں بہت اہمیت اس لئے بڑھ جاتی ہے کہ آج ہمارے ملک میں چاروں طرف سے یہ صدا بلند ہو رہی ہے کہ انسانوں اور ملک کا ایک بڑا دشمن Black mony کے بارے میں حکومت کوئی Act پاس کر سماج کے اس بڑے داغ کو ہندوستان کے دامن سے صاف کرے۔

اس فلم میں بھی دو کردار اہم رول میں ہے ایک میں راجیش کھنا جو کہ پولس کے رول میں ہے اور وہ اس وردی کے دائرے میں رہتے ہوئے اپنے سماج کو جرائم سے آزاد دیکھنا چاہتا ہے اور وہ اس کے لئے ہر ممکن کوشش کرتا ہے۔

''شیر سنگھ: کیا بات ہے انسپکٹر صاحب کیا چاہیے۔۔۔؟

وجے: تمہارے خلاف ثبوت اور گواہ۔

شیر سنگھ: ہاں ہاں۔۔۔ تو پھر تم غلط محلے میں آ گئے۔

وجے: جانتا ہوں کہ تم اس محلے کے بے تاج بادشاہ ہو۔ اور کسی میں ہمت کہاں کہ تمہارے خلاف گواہی دے سکے۔ ہاں انھیں یہ بتا دیا جائے کہ تمہاری اصلی اوقات کیا ہے تو تم سے ڈرنا چھوڑ دیں گے۔

شیر سنگھ: کہنا کیا چاہتے ہو۔

وجے: یہی کہ جہاں لوگ تمہارے نام سے کانپتے ہیں اگر انھیں سڑکوں پر تمہیں جوتوں کا ہار پہنا کر تمہیں گھمایا جائے تو انھیں معلوم ہو جائے گا کہ وہ آج تک خواہ مخواہ ایک چوہے سے ڈرے ہوئے

تھے۔سوداگر۔۔۔یہ نولکھا ہار صاحب کو پہنادو۔

شیر سنگھ:انسپکٹرابھی تم شیر سنگھ کو جانتے نہیں ہو۔

وجے: شیر سنگھ میں تو جانتا ہوں ، لیکن یہ لوگ نہیں جانتے۔ خیر آج یہ بھی جان جائیں گے۔''(۱۴)

دوسرے اہم کردار میں رشی کپور ہے جو کہ گیراج کا مالک ہے وہ بھی اپنا کام ایمانداری سے کرتا ہے اس کو بھی اپنی غریبی کا کوئی ملال نہیں ہے وہ اس غریبی میں بھی اپنی ماں کے ساتھ خوش ہے۔اور اس طرح دو اہم کردار کے ذریعے ایک مکمل سماج کی عکاسی کی گئی ہے۔

فلم 'دوستانہ' کی طرف یہاں بھی اسی فطرت کی دونوں اہم کردار کے ذریعے ایک ہی لڑکی کو پیار کرنا اور ان دونوں میں سے لڑکی کے ذریعے کسی ایک کو چاہنا ہے۔لڑکی کا راجیش کھنا کا پیار کرتی ہے اور پھر رشی کپور کے ذریعے بڑے لوگوں کا ساتھ دینا دکھایا گیا ہے۔اس طرح کے پلاٹ بنا کر سلیم۔جاوید نے پیار جیسی عبادت کی قابل چیز کو بدنام کرنے کی سازش کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔اور یہاں پیار محبت کی صحیح تعریف پیش کرا سکور سوا ہونے سے بچاتے ہیں۔حقیقت تو یہ ہے کہ ایثار اور قربانی کا نام پیار ہے۔جس سے اس کی تعریف جان لی، سمجھو اصلی پیار کو اس نے پا لیا اگر آپ کا پیار ذہن میں غلط ہے تو سمجھو یہ بھی پیار کو دغا دینے کے قابل ہے۔

سلیم۔جاوید کے تقریباً تمام پولس والے پلاٹ کے فلم کی طرح اس فلم میں بھی مخبر کا کردار رکھا گیا ہے۔اور اس کو مالی فائدہ بھی دیا گیا ہے۔دراصل اپنے آپ میں یہ بھی ایک سماجی کام ہے جو ہر انسان کا فرض اولین ہے سماج کے لیے کوئی ضروری نہیں ہے۔وہی آدمی تعاون کرے جس کے پاس پیسہ ہے بلکہ ادنی سے ادنی آدمی بھی اپنے حدود میں رکھ کر بھی اچھا کام کر سکتا ہے۔سماج کی بھلائی کا کام کر سکتا ہے۔شرط یہ ہے کہ اس کے اندر سماج کو بہتر بنانے کا جذبہ ہونا چاہیے۔فلم زمانہ میں پولس، عام لوگوں کی اور اسمگلر کے سماج کی عکاسی خاص طور سے ملتی ہے۔

کل ملا کر فلم 'زمانہ' میں سماج کے مختلف مسائل دکھا کر ان کی عکاسی کی گئی ہے۔اور ساتھ میں سلیم۔جاوید نے اپنے لحاظ سے ایک حل بھی پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔

☆☆☆

حواشی

۱۔فلم۔زنجیر۔اسکرپٹ نگار،سلیم۔جاوید ہدایت کار۔پرکاش مہرا،
(43:44- 45:42)

۲۔فلم۔مجبور۔اسکرپٹ نگار۔سلیم۔جاوید۔ہدایت کار۔روی ٹنڈن
(1:07:05-1:07:53)

۳۔فلم۔دیوار۔اسکرپٹ نگار،سلیم۔جاوید۔ہدایت کار۔یش چوپڑا۔
(23:38-24:07)

۴۔فلم۔دیوار۔اسکرپٹ نگار،سلیم۔جاوید۔ہدایت کار۔یش چوپڑا۔
(1:46:19-1:47:24)

۵۔فلم۔شعلے۔اسکرپٹ نگار۔سلیم۔جاوید۔ہدایت کار۔رمیش سپی
(53:26-53:56)

۶۔فلم۔ایمان۔دھرم۔اسکرپٹ نگار۔سلیم۔جاوید۔ہدایت کار۔دیش مکھر جی
(27:32-28:58)

۷۔فلم۔ڈان۔اسکرپٹ نگار۔سلیم۔جاوید۔ہدایت کار۔راج کھوسلا
(50:10-50:55)

۸۔فلم۔ترشول۔اسکرپٹ نگار۔سلیم۔جاوید۔ہدایت کاریش چوپڑا
(1:15:08-1:16:20)

۹۔فلم۔کالا پتھر۔اسکرپٹ نگار۔سلیم۔جاوید۔ہدایت کاریش چوپڑا
(14:05-14:50)

۱۰۔فلم۔کالا پتھر۔اسکرپٹ نگار۔سلیم۔جاوید۔ہدایت کاریش چوپڑا
(30:05-30:32)

۱۱۔فلم۔دوستانہ۔اسکرپٹ نگار۔سلیم۔جاوید۔ہدایت کار۔راج کھوسلا
(14:50-15:29)

۱۲۔فلم۔شان۔اسکرپٹ نگار۔سلیم۔جاوید۔ہدایت کار۔رمیش سپی
(44:42-45:01)

۱۳۔فلم۔شکتی۔اسکرپٹ نگار۔سلیم۔جاوید۔ہدایت کار۔رمیش سپی
(1:47:14-1:49:02)

۱۴۔فلم۔زمانہ۔اسکرپٹ نگار۔سلیم۔جاوید۔ہدایت کار۔رمیش تلوار
(12:01-12:58)

کتابیات

اردو کتابیں:

● اردو انٹرویوز۔محمد خالد عابدی
دل آرام، ہاؤس ۵۳، ہوا محل روڈ
بھوپال ۴۶۲۰۰۱۔ایم۔پی
سن اشاعت۔۱۹۹۲

● اردو مراسلاتی انٹرویو۔محمد خالد عابدی
نشاط آفسٹ پریس ٹانڈہ ضلع امبیڈکر نگر۔یوپی
سن اشاعت:۱۹۹۶ء

● اردو میں پاپولر کلچر کی روایت اور اہمیت۔مرتب: ارتضیٰ کریم۔اظہار عثمانی
اے۔آر۔انٹرپرائزز، کوچہ چیلان، دریا گنج، نئی دہلی۔۲
اشاعت:۲۰۰۷

● انڈین سینما، تاریخ کے آئینے میں (سوسالہ تاریخ) شازیہ رشید۔
پین اینڈ پیپر پبلی کیشنز۔لاہور
اشاعت ۲۰۱۱

● ترقی پسند ادب کے معمار۔ترتیب و مقدمہ پروفیسر قمر رئیس
نیا سفر پبلی کیشنز، دہلی، سی ۱۶۶، وویک وہار۔فیز ا، دہلی۔۱۱۰۰۹۵
سنہ اشاعت ۲۰۰۶

● پس پردہ۔انیس امروہوی
۲۰۵، دوسری منزل گلی نمبر ۶، جے ایکس ٹنشن ، لکشمی نگر، دہلی۔۱۱۰۰۹۲
سنہ اشاعت:۲۰۱۰

● ہماری فلمیں اور اردو۔محمد خالد عابدی
ایچ۔ایس آفسیٹ پرنٹرز، چاندنی محل، نئی دہلی۔۲
سنہ اشاعت۔۲۰۰۹ (باراول)

● ہندوستانی فلم کا آغاز و ارتقاء (جلد دوم) مؤلف و ناشر ڈاکٹر ایف انصاری،
عرشیہ پبلی کیشن، گلرانڈ فلور۔۳ سریا اپارٹمنٹ۔دل شاد کالونی۔دہلی۔۹۵
اشاعت ۲۰۱۲

● ہندوستانی فلم کا آغاز وارتقاء(جلد اول) مؤلف ڈاکٹر الف انصاری

عرشیہ پبلی کیشن اے ۱۷۰، گراؤنڈ فلور، ۳سوریا اپارٹمنٹ، دل شاد کالونی، دہلی ۹۵

اشاعت۔ ۲۰۱۲

● میں اور سلیم خاں۔انٹرویو: محمد بدر عالم

۲رفروری ۲۰۱۴ء

رسائل وجرائد

● عالمی اردو ادب۔نند کشور وکرم

سینما صدی نمبر اگست ۲۰۱۳، جلد ۳۵، ایف ۱۴/۲۱(ڈی) کرشن نگر، دہلی۔۵۱

fgUnh iLrd%

● fgUnh flusek dk bfrgkl&lithо JhokLro

fun'kd] idk'ku foHkkx lpuk vkj illkj.k e=ky;

Hkkjr ljdkj] lpuk Hkou ubZ fnYyh&03

iFke lLdj.k 2006

● fgUnh flusek dk bfrgkl&euekgu pMMk

lfpu idk'ku

7@34] vlkjh jkM] nfj;kxat] ubZ fnYyh&02

iFke lLdj.k&1990

● iVdFkk y[ku ,d ifjp;&eukgj ';ke tk'kh

jktdey idk'ku ik0 fyfeVM

1&ch urktth lHkk"k ekxZ ubZ fnYyh&02

iFke lLdj.k&2008

● fQYe fuekZ.k dh dkjd rRo&okyd".k jko

vi'ky idk'ku

ckgjk th dk ckx] Vkd jkM

t;iqj&302015

iFke lLdj.k&2011

● le; vkj flusek&foukn Hkkj}kt

ok.kh idk'ku

21&, nfj;kxat] ubZ fnYyh&02

izFke laLdj.k&2006

● ¼v[kckj½ fgUnqLrku

jfookj&29 vizSy 2012

● ykdfiz; fluek vkSj lkekftd ;FkkFkZ& tojheYy ikj[k

vuqfedk izfCy'klZ ,.M fMLVªhC;wVlZ iz0 fyfeVsM

4697@3] 21-,] valkjh jksM] nfj;kxat ubZ fnYyh&2

igyk laLdj.k&2001

● fgUnh fluek dk lekt'kkL=& tojheYy ikj[k

xzUFk f'kYih ¼bf.M;k½ izk0 fyfeVsM

ch-7] ljLorh dkEiysDl] lqHkk"k pkSd

y{eh uxj fnYyh&92

igyk laLdj.k&2006

● izSDVhdy fQYeesfdax ¼Hkkx&1½ jkgqy eq[kthZ

fotqvy ehfM;k dkWUlVsUV vkLdjk ¼fnYyh½ ,u-lh-vkj

igyk& laLdj.k&2010

● fQYesa dSls curh gS\ gjey flag

jktLFkku if=dk fyfeVsM

dslj xzq<] tokgjyky usg: ekxZ

t;iqj 302004

igyk laLdj.k&1996

● lR;thr jk;% ikFksj ikpkyh vkSj fQYe txr&egsUnz feJk

jktdey izdk'ku izk0 fyfeVsM

1 ch- usrkth lqHkk"k ekxZ ubZ fnYyh&02

igyk laLdj.k &2006

● mnHkkou&¼exthu½ lqiknu vt; dqekj

¼fluek fo'ks"kkad½

,p-55] lsDVj 23] jktuxj xkft;kckn

2000

- orleku lnh dk fluek ¼exthu½ lEikend eR;qt ;

f'kYik;u 10295] ylu u01

oLV xkj[k ikdl] 'kkgnjk] fnYyh&32

o"kZ 19 vxLr flrEcj ¼2002½

- if'pe vkj flueк&fnu'k Jhur

ok.kh izdk'ku

4695] 21-, nfj;kxat

ubZ fnYyh&02

izFke laLdj.k 2012

- 0;kogkfjd funs'kdk iVdFkk ys[ku&vlxj otkgr

jktdey izdk'ku ik0 fy0

1&ch] usrk th lqHkk"k ekxZ] ubZ fnYyh-02

igyk laLdj.k&2011

- iVdFkk ys[ku ds rRo&dqynhi flugk

fp=kJe izdk'ku

13@503!,Q-,e- dkykuh

ekfge ¼if'pe½

eqEcbZ&400016

lalkf/kr laLdj.k 2009

- iVdFkk dSls fy[ks&jktsUnz ik.Ms;

ok.kh izdk'ku

21&,] nfj;kxat] ubZ fnYyh&110002

izFke laLdj.k&2006

- fgUnh flueк&iVdFkk ys[ku xkfoUn 'kekZ

ifjn'; izdk'ku

6] nknh lsrd ysu

/kkch rkykc] eqEcbZ] 400002

laLdj.k&2003

● fgUnh flusek% ohloha ls bDdhloha lnh rd

lapkfyd igyk vxzoky

izdk'kd& lkfgR; HkaMkj] 50 pkg pan] thjks jksM

bykgkckn 211003] izFke laLdj.k 2009

● flusek dy vkSj vkt& ujsUnz dq;kj

jktdey izdk'ku izk0 fyfeVsM

1&ch] usrkth lqHkk"k ekxZ ubZ fnYyh&02

igyk laLdj.k 2001

fgUnh i=dk;@v[kckj

English Books:

● The Filmakers eyes-Gustavo Mercado

Facal preess, 30 corporate Drive,

Suite 400, Burlington-Ma 01803 U.S.A

First edition-1993

Encyclopedia:

● Encyclopedia of Hindi Cinema

Edited: Gulzar, Govind Nihlani, Saibal Chatlejee

Encyclopaedia Britanica (India) Pvt. Ltd. (New Delhi)

● Encyclopedia of indian cinema-Aashish Rajadhayak and paul willemen

Encyclopaedia Britanica (India) Pvt. Ltd. (New Delhi)

www.Google.co.in

● (Defination of Films)

● Film writer niranjan pal wiki-

- **Film writer wajahat Mirza wiki**
- **Film writer Shahid Lateef wiki-**
- **Film writer Agha Jani Kashmiri wiki-**
- **Film writer S. Ali Raza wiki**
- **Film writer Sachin Bhomick wiki-**
- **Film writer Gulshan Nanda wiki-**
- **Film writer Nrender Bedi wiki-**
- **Film writer wed Rahi wiki-**
- **Film writer Rahi Masoom Raza wiki-**
- **Film writer Qadar Khan wiki-**
- **Film writer Hriday lani wiki-**
- **Film writer Kamleshwar wiki**
- **Film writer Javed Siddiqui wiki-**
- **Film writer Sudheer Misrha wiki-**
- **Film writer Kundan Shah wiki-**
- **Film writer J.P. Dutta wiki**
- **Film writer Parkash Jha wiki-**
- **Film writer Jalees Shairwani wiki-**
- **Film writer Anees Bazmi wiki-**
- **Film writer Hani Irani wiki-**
- **Film writer Khalid Mohammad wiki-**
- **Film writer Anurag Kashap wiki-**
- **Film writer Saurv Shukla wiki-**
- **Film writer Farhan Akhtar wiki-**
- **Film writer Abbas Tayer wala wiki-**
- **Film writer Push Mishra wiki-**
- **Film writer Vishal Bharduwaj wiki-**
- **Film writer Rajkumar Hirani wiki-**

- **Film writer Manooj Teyagi wiki-**
- **Film writer Imtiyaz Ali wiki-**
- **Film writer Habib Faisal wiki-**

www.wikipedia.com

- **Zanjeer (1973) (plot)**
- **Deewar (1975)(plot)**
- **Sholay (1975) (plot)**
- **Don (1978) (plot)**
- **Trishul (1978) (plot)**
- **Kala Patthar (1979) (plot)**

www. Answer.com

- **(Defination of Film)**

Youtube:

- **Salim Khan: an Interview with muslim pandit intervie by madhu purnima kishwar**

26-3-13 (duration 1:23:08)

- **Cinma and me episode 4-salim Khan**

tehalkatv

15-07-11 (Duration 17:25)

- **Salim-Javed Separation**

ETC. Network

8-10-10 (Duration 16:04)

C.D/D.V.D.

- **Zanjeer(1973)**

Producer/Director-prakash Mehra

Story/screenplay/Dialogue-Salim-javed

Actor's-Amitabh Bachchan, Jaya Bahaduri

Pran, Ajit, Bindu

- **Majboor-(1974)**

Director-Ravi Tandon

Storoy/screenplay/dialogue-salim-javed

Actors- Amitabh Bachchan, Praveen boby

pran, farida jalal

- **Deewar-(1975)**

Producer-Gulshan Rai

Director-yash Chopra

Story/Screenplay/Dialogue-Salim-Javed

Actor's-Shashi Kapoor, Amitabh Bachchan

Nirupa Rai, Neetu Singh, Praveen boby

- **Sholay (1975)**

Producer-J.P. Sippay

Director-Ramesh Sippay

written-Salim-Javed

Actor's-dharmendra, Sanjeev Kumar, Amitabh Bachchan

Hema Malini, Jaya Bahaduri, Amjad Khan, A.K. Hangal,

Satyen Kappu, Iftekhar

- **Imaan-Dharam(1977)**

Producer-prem ji

Director-Desh Mukharjee

Story-Serenpaly-Dialogue-SalimJaved

Actor's-Shashi Kapoor, Sanjeev Kumar, Amitabh Bachchan, Rekha, Helen

- **Trishul (1978)**

Producer-Gulshan Rai

director-Yash Chopra

Story-Sereeplay-Dialogue-Salim-javed

Actor's-Shashi Kapoor, Sanjeev Kapoor, Rakhi, Amitabh Bachchan, Hema Malini, Prem Chopra, Punam Dhillo, Waheeda Rahman, Sachih,

- **Don (1978)**

producer-Nariman Irani

Director-Chandra Barot.

Story-Sereenplay-Dilogue-Salim-javed.

Actor's-Amitabh Bachchan, Zeenat Aman, Pran, om Shivpuri, Iftekhar, Helen.

- **Kala Patthar (1979)**

Producer-Director-yash Chopra

Sotry, Serenpaly, Dialogue-Salim-Javed.

Actor's-Shashi Kapoor, Rakin Amitabh Bachchan Satruhan Senha, Neetu Singh, Praveen Boby, Prem Chopra.

- **Dostana (1980)**

Producer-yash johar

Director-Raj Khosla

Storoy/screenplay/dialogue-salim-javed

Actors-Amitabh Bachchan, Satrudhan

Sinha, Zeenat Aman, Prem Chopra

Amrish puri, Helen

- **Shaan (1980)**

Producer-J.P. Sippy

Director-Ramesh Sippy

Story-Sereenplay-Dialogue-Salim-Javed

Actor's-Sunil Dutt, Amitabh Bachchan

Shashi Kapoor, Praveen Boby, Shatru Dhan Dinha, Rakhi

- **Shakti (1982)**

Producer-Mushir Riaz

Director-Ramesh Sippy

written-Salim-Javed

Actors-Dilip Kumar, Amitabh Bachchan

Rakhi, Smita Patil, Kulbhushan

Khan banda, Amrish Puri

- **Zamaana (1985)**

Producer-Jaddeesh sharma

Director-Ramesh Talwar

written-Salim-Javed

Actor's-Rajesh Khanna Rishi Kapoor

Ranjeeta, Punam Dhillo, om Puri

ثانوی ماخذ

- **pkyh pilyhu&foukn Hkê**

jktdey idk'ku ik0 fy0

1-ch- urkth lHkk"k ekxZ

ubZ fnYyh&110002

igyk lLdj.k&1989

- **flu flrkjks dk vuNq, ilx&'khyk >u>uokyk**

fdrkc?kj idk'ku

4855&56@24, vlkjh jkM] nfj;kxat

ubZ fnYyh&62

iFke lLdj.k&2005

- **pkyh pilyhu&eerk >k**

iHkkr iij cDl

4@19] vklQ vyh jkM

ubZ fnYy&02

lLdj.k&2011

● fluek dk lp&t;idk'k pkdl

iokh.k idk'ku

4760&61] fnfr; ry] 23 vlkjh jkM

nfj;k xt&ub fnYyh&02

iFke lLdj.k 2011

● ;knk dk lQj&gjh'k frokjh

e/kk cDl

,El&11] uohu 'kkgnjk

fnYyh&32

iFke lLdj.k&2009

● e/kckyk nn dk lQj&l'khy dekjh

21] ;-,u- vkb vikVeUV

lDVj11] ol/kjk

xkft;kckn&201014

iFke lLdj.k&2010

● e ,d gjQu ekyk&,0d0 gxy

ok.kh idk'ku

21] , nfj;k xt] ub fnYyh&02

iFke lLdj.k&2008

● Hkkjrh; flu fl)kr&vuie vk>k

jk/kkd".k idk'ku ikbosV fyfeVM

th 17] txrijh&fnYyh&51

igyk lLdj.k&2002

● vfurkHk dh l?k"k&dFkk&;xkd /khj

ok.kh idk'ku

21,] nfj;k xt] ub fnYyh&02

iFke lLdj.k 2008

,DI 30 vk[kyk bLVfV;y ,fj;k] Qt&2

ub fnYyh&110020

iFke ILdj.k&2008

● I;kIk fpj vrIr xq:nRr&igykn vxoky

e/kk cDI

,EI&11] uohu 'kkgnjk

fnYyh&32

ILdj.k&2009

● foey jk;&fjdh Hkêkpk;

e/;in'k fQYe fodkI fuxe u;kfnr

b&1@90] vj'k dkykuh] Hkkiky&16

● fIuek ,d Ie>% IEiknd% foukn Hkkj}kt

vkj-d d';i icu/k Ipkyd

e/;in'k fQYe fodkI fuxe e;kfnr

ILdfr foHkkx Hkou] ok.k xxk

Hkkiky&3 o"k&1993

● fgUnh fIuek ,d IQjukek&Ih HkkLdj jko

'kkjnk idk'ku

,Q&3@16] vIkjh jkM]

nfj;k xt ub fnYyh&02

iFke ILdj.k 2011

● IR;thr jk; dk fIuek% vuokn% vo/k ukjk;.k enxy

fun'kd u'kuy cd VLV bfM;k

,&5] xhu ikdI

ub fnYyh&16

iFke ILdj.k&1997

☆☆☆

سلیم-جاوید کی فلموں میں اردو زبان اور سماج کی عکاسی

مقالہ برائے

پی۔ایچ۔ڈی

ریسرچ اسکالر

محمد بدرِ عالم

نگراں

ڈاکٹر محمد کاظم

شعبۂ اردو

دہلی یونیورسٹی، دہلی۔۱۱۰۰۰۷

(2014)

خلاصۂ بحث

دنیا کی تاریخ میں ۱۸۹۵ میں ایک بڑا کارنامہ فرانس کے لیومیئر بھائیوں کی وجہ سے عمل میں آیا جسے فلم کہا گیا۔ اس متحرک تصویری پروجیکٹ کو لے کر وہ مختلف ملکوں کا دورا کرنے لگے۔ اور اسی کڑی کے تحت لیو مائیر بھائی ہندوستان آئے اور انھوں نے پہلی بار ممبئی کے واٹسن ہوٹل میں ۷رجولائی ۱۸۹۶ کو شام کے چھ بجے اپنی متحرک تصویری پراجیکٹ کو پیش کیا۔ جن دولوگوں نے اسے دیکھا وہ حیران ہوئے بغیر نہیں رہ سکے۔

۱۸۹۸ء میں ہندوستان میں بھی پہلی مختصر فلم بنی۔ فلم کا نام ''ایران کا پھول'' تھا۔ اس کے ہدایت کار ہیرالال سین تھے۔ یہ فلم اسٹار تھیئٹر کلکتہ میں نمائش کے لیے پیش کی گئی۔ یہ مقامی لوگوں یعنی ہندوستانیوں کی فلم کے ضمن میں پہلی کوشش تھی۔ جسے اسٹیج ڈرامہ کی ریکارڈ شدہ صورت کہا گیا تھا۔

۱۹۱۳ء سے پہلے تک ہندوستان میں جو بھی فلمیں بن رہی تھیں وہ صرف حقیقی واقعات کو پیش کرنے کا ذریعہ تک محدود تھیں۔ اس کو پروجیکٹر کی مدد سے ریل کو جوڑ کر دکھایا جاتا تھا۔ ۱۳رمئی ۱۹۱۳ کو ممبئی کے کارونیشن سینما میں دھندی راج گووند پھالکے کی فلم ''راجہ ہریش چندر'' دکھائی گئی۔ یہ ہندوستان کی پہلی چلتی پھرتی تصویروں والی فلم تھی۔ اس کے بعد ہندوستان کی پہلی بولتی فلم ''عالم آرا'' ۱۹۳۱ء میں ہدایت کار اردشیرا یرانی کے ذریعے بنائی گئی۔

فلم کا میڈیم تحریری نہ ہوکر بصری ہے تکنیک کے علاوہ یہ کسی دوسرے اہم میڈیم سے مختلف نہیں۔ فلم میں کیمرہ کا کردار اہم ہوتا ہے اس لئے یہ میڈیم سبھی میڈیم سے زیادہ پراثر ہوجاتا ہے۔ فلموں کی چھ قسمیں ہوتی ہیں۔ فیچر فلم عام طور سے ہندوستانی سینما گھروں میں دکھائی جانے والی فلمیں اس زمرے میں آتی ہیں بالی ووڈ میں فیچر فلموں کی میعاد تقریباً ۲ سے ۳ گھنٹے کے درمیان کی ہوتی ہے۔ فیچر فلموں کا تجارتی لحاظ سے کامیاب ہونا ضروری مانا جاتا ہے۔ شارٹ فلم کی میعاد ۵ منٹ سے لے کر ۲۹ منٹ تک کی ہوتی ہے ایسی فلموں میں کوئی نہ کوئی سماجی مدعا ضرور ہوتا ہے۔ اس زمرے میں آنے والی فلموں کے ذریعے اکثر نئے ہدایت کار اپنی سماجی اور تکنیکی صلاحیت اور سمجھ کا ثبوت پیش کرتے ہیں۔ تیسرے طرح کی وہ فلمیں ہوتی ہیں جس کے بنانے کا مقصد کسی Product کا اشتہار کرنا ہوتا ہے۔ ایسی فلموں کو ایڈ فلم کہتے ہیں۔ ایسی فلم کی میعاد اکثر ۵رسکنڈ سے لے کر ارمنٹ تک کی ہوتی ہے۔ چوتھی ڈاکومینٹری فلم ہوتی ہے۔ ان فلموں کی کہانی دوسری فلموں جیسی ہی ہوتی ہے۔ لیکن اس میں کئی ایسی باتیں ہیں جو اس کو عام فلموں سے الگ کرتی ہے۔ مثلاً ایسی فلموں کی کہانی فکشن نہیں ہوسکتی یہ ہمیشہ حقیقت پر مبنی ہوتا ہے، یعنی فلم کا موضوع حقیقی حادثات، واقعات معاملات، شخصیات وغیرہ پر مبنی ہوتے ہیں۔ ڈاکومینٹری فلموں کی اسکرپٹ واقعات کی تفصیل شوٹ ہوجانے کے بعد شاٹ کے مطابق لکھی جاتی ہے۔ ڈاکومینٹری فلم کی اہمیت اتنی زیادہ ہے کہ وہ کسی معتبر مقام پر بطور سند پیش کی جاسکتی ہے۔ پانچویں ہوتی ہے بایوگرافیکل فلم یہ فلم سوانح عمری پر مبنی ہوتی ہے۔ اس فلم میں زیادہ تر کسی خاص شخص کے ان پہلوؤں کو اجاگر کیا جاتا ہے جس سے کوئی خاص مقصد جڑا ہو۔ یہ فلم بھی پوری طرح تحقیق پر مبنی ہوتا ہے۔ لیکن اسکرپٹ نگار کو یہ آزادی ہوتی ہے کہ وہ اس کی زندگی کے ان پہلوؤں کو ہی اجاگر کرے جسے وہ عیاں کرنا چاہتا ہے۔ چھٹی اور آخری قسم اینیمشن فلم کی ہوتی ہے۔ فلموں میں آرہی نئی نئی تکنیک کے سبب ہی انیمیشن فلم کا وجود عمل میں آیا۔ انیمیشن فلموں میں ایسی چیزیں دکھائی جاتی ہیں جو ہمیں حیرت زدہ کردیتی ہیں۔ مثلا جانوروں کا ہو بہو انسانوں کی طرح بولنا، یہاں تک کہ پیڑ پودوں یا غیر خاندار چیزوں میں بھی حرکات وسکنات کے ساتھ آپس میں بات چیت کرتے ہوئے دکھایا جانا وغیرہ۔ انیمیشن کو داستانوں اور پرانوں کی ترقیاتی متحرک تکنیکی شکل کہہ سکتے ہیں۔

کسی بھی فلم کی تخلیق کا آغاز اسکرپٹ نگاری سے ہوتا ہے۔اس کے تین حصے ہوتے ہیں پہلا کہانی۔اس میں شروعات، درمیان اوراختتام ہوتاہے۔ اس کے علاوہ چونکہ یہ فلم کے لیے لکھی جاتی ہے اس لیے اس میں دوپلاٹ پائنٹ کے علاوہ Ambienceاورhighlights بھی ہوتی ہے۔امبیانس سےفلم کا ماحول پتہ چلتا ہےاورhighlights سے خاص قسم کا کوئی سین، کوئی موسیقی، کوئی تکنیک نایاب لوکیشن وغیرہ۔ یہ Ambience اورHightlightsہی ہوتے ہیں جوایک فلم کو دوسری فلم سے جدا کرتے ہیں۔

فلم کا دوسرا حصہ منظر نگاری کا ہوتا ہے۔ منظر نگاری نام ہے تخیل کا۔کہانی کے مطابق سین کو جو جتنا اچھے طریقے سے تخیل کرسکتا ہے وہ اتنا بڑا منظر نگار ہوتا ہے۔اسکرین پلے میں لکھے گئے الفاظ کی اہمیت وہی ہوتی ہے جوادب میں بیانیہ کی۔یعنی دونوں کا کام پڑھنے دیکھنے والوں کے لیے واقعات کی حقیقی تصویر بنا ہوتا ہے۔اس کا تیسرا حصہ مکالمہ ہوتا ہے اکثر مکالمہ کی تعریف یہ دی جاتی ہے کہ دو کرداروں کے درمیان کی آپسی بات چیت مکالمہ کہلاتی ہے لیکن فلم کے بصری میڈیم ہونے کی وجہ سے خود کلامی بھی مکالمہ کہلاتی ہے۔گفتگو کے بارے میں بھی لوگوں کی رائے ہے کہ وہ مکالمہ ہی ہوتا ہے لیکن کبھی کبھی ایسا نہیں بھی ہوتا ہے۔گفتگواور مکالمہ میں فرق ہوتا ہے۔

کسی فلم کو سوچنے، لکھنے سے لیکر اسے سینما گھروں میں ناظرین کے لئے نمائش کئے جانے تک ہزاروں طرح کا کام ہوتا ہے۔جن میں سیکڑوں لوگوں کی محنت، بہت سارا روپیہ، کئی لوگوں کی قسمت کے علاوہ، ذہنی، تخلیقی، جذباتی، تکنیکی کام شامل ہوتا ہے۔یہی وجہ ہے کہ اس تھکا دینے والے Schedule کو پانچ مختلف مرحلوں میں تقسیم کیا جاتا ہے۔تا کہ الگ الگ مرحلوں کے ماہرین کو یکجا کر بہترین کام لیا جاسکے۔وہ پانچ مرحلے مندرجہ ذیل ہیں۔

(i) Development

(ii) Pre-production

(iii) Production

(iv) Post - Production

(v) Distribution

اس طرح فلم میکنگ میں پانچ مرحلے ہوتے ہیں۔ جس میں فلم ساز مختلف مراحل سے گزرتے ہوئے فلم کو تیار کر Distributor کو تلاش کر لیتا ہے تا کہ فلم سینماہال میں ریلیز ہوسکے۔

کیمرے کے ایجاد کے بعد ہی فلم بنانا ممکن ہوسکا پہلے جب اسٹل کیمرہ تھا تب صرف تصویروں والی فلمیں بنتی تھیں۔لیکن جب سے moving کیمرہ آیا ہے تب سے موشن پکچر بننا شروع ہوا۔فلم بنانے میں کیمرہ اہم رول ادا کرتا ہے۔کیمرے کی وجہ سے ہی فلم کا میڈیم تحریری میڈیم سے مختلف اور پراثر ہوجاتا ہے۔کسی بھی فلم کا کیمرہ تو ایک ہی ہوتا ہے لیکن اس میں مختلف لینس کی مدد سے الگ الگ طریقہ سے تقریباً 25 Shots لئے جاسکتے ہیں۔جس طرح ادب میں لفظوں کے ملنے سے جملہ بنتا اور کئی جملوں کے ملنے سے کوئی مضمون وجود میں آتا ہے۔ٹھیک وہی کام فلم میں کیمرہ کرتا ہے۔کئی Shots سے ایک سین عمل میں آتا ہے اور کئی سین کے ملنے سے ایک فلم بنتی ہے۔فلموں کے دیکھے جانے پر ہمیشہ سے روشنی ڈالی جاتی رہی ہے اوراس لئے اسکرپٹ میں لکھی ایک ایک چیز کو کیمرے کے مختلف ذریعے شوٹ کر ایک شاٹ مکمل کیا جاتا ہے۔اور شاٹ کو ملا کر فلم مکمل کی جاتی ہے کسی بھی بہترین فلم میں ہر شاٹ کے کوئی نہ کوئی معنی ضرور ہوتے ہیں جو اسکرپٹ میں لکھی

گئی باتوں یا خیالوں کو ناظرین تک پہنچانے کا کام کرتے ہیں۔

فلم مکمل ہونے کے بعد اور ریلیز ہونے سے پہلے فلم میکنگ میں ایک اور اہم مرحلہ آتا ہے جسے فلم سینسر کروانا کہتے ہیں۔فلم کے سینسر پرنٹ نکالنے کے ساتھ ساتھ یا اس سے تھورا پہلے فلم کو سینسر کروانے کا طریقہ کار شروع ہوتا ہے۔

کسی بھی ملک کا سینسر بورڈ اس فلم انڈسٹریز کا بے حد اہم حصہ ہوتا ہے فلم چونکہ بہت طاقت ور میڈیم ہے اور اس لئے اس کا سماج پر بہت زیادہ اثر پڑتا ہے ایسے میں حکومت کی یہ ذمہ داری بنتی ہے کہ وہ فلموں کے ذریعے ایسی چیزوں کو سماج تک پہنچنے ہی نہ دیں جس سے سماج پر بڑا اثر پڑے۔انہیں وجوہات کی بنا پر سنسر بورڈ کا قیام عمل میں آیا تھا۔

فلمی نظریہ رکھنے والوں کے مطابق جونر ایک طریقہ کار ہے جس کے ذریعے فلموں کے موضوع کی بنیاد پر انھیں تقسیم کیا جاتا ہے۔ فلموں کو جونر میں تقسیم کرنے کے بہت سے طریقے ہیں۔ پہلا طریقہ فلم کے موڈ یا فلم کی جذباتی ٹون کو بنیاد بنایا جاتا ہے۔ دوسرا فلم میں پیش کیا جانے والا ماحول، جہاں پر اور اس سے متعلق واقعات یا حادثات ہوتے ہیں۔ تیسرا طریقہ یہ ہوسکتا ہے کہ فلم کی تھیم یا ٹاپک کو بنیاد بنا کر اس کو تقسیم کیا جائے۔ چوتھا طریقہ فلم کی شکل ہے یعنی فلم وائڈ اسکرین ہے 35 یا 16mm اس کے علاوہ فلم جونر کو پرکھنے کا ایک طریقہ ہدف ناظرین ہے یعنی فلم ناظرین کے کسی گروہ یا طبقے کو ذہن میں رکھ کر بنائی گئی ہے۔اس طرح جونر تقریباً سترہ مختلف قسموں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ لیکن اس کے باوجود بہت ساری ایسی فلمیں بھی ہیں جن میں ۳-۲ جونر ایک ساتھ رہتے ہیں۔ ایسا اس لئے کیا جاتا ہے کہ ناظرین ایک ہی جونر سے خشک نہ ہو جائیں۔ جونر نے فلم اسٹریز میں اپنا ایسا مضبوط مقام بنالیا ہے کہ اب لوگ فلم دیکھنے جانے سے پہلے جونر کو بھی دیکھتے ہیں۔

فلم میں زبان کا استعمال دو طرح سے ہوتا ہے۔ایک سینمائی زبان جسے دیکھ کر ہم سمجھتے ہیں کہ کردار یا فلم کیا کہہ رہی ہے دوسری سینما کی زبان یعنی جو مکالمہ کی شکل میں ہمارے سامنے آتی ہے۔لیکن کیا سینما کی زبان کے بارے میں اس طرح کی سیدھی بات سیدھے سیدھے طریقے سے کہی جاسکتی ہے؟ یوں تو سینما میں شروع سے آخر تک ایک کہانی ہوتی ہے جو کرداروں کے مکالمے کے ذریعے ظاہر ہوتی رہتی ہے۔ مکالموں کی اہمیت تو اتنی زیادہ ہوتی ہے کہ کہانی کسی اور کی ہوتی ہے تو مکالمے کسی اور کے۔ مطلب یہ کہ مکالمے سیدھے ناظرین کے دل میں اثر کر انھیں جھنجھوڑ دیتے ہیں۔تو کیا مکالمہ کو ہی فلم کی زبان کہا جائے؟ حالانکہ ایسا کہنا غلط نہیں ہوگا لیکن اس سے وسیع جذبات سمٹ کر ڈرامہ تک محدود ہو جائے گی۔ ڈرامہ میں مکالمہ اس کی ریڑھ کی ہڈی کی طرح ہوتے ہیں۔ جس پر اس کا پورا ڈھانچہ کھڑا ہوتا ہے۔لیکن فلم کے ساتھ ایسا نہیں ہے۔اگر ایسا ہوتا تو ۱۹۳۱ کے پہلے جب فلمیں میں مکالمہ نہیں ہوتے تھے تب فلمیں بنتی ہی نہیں۔ بعد میں بھی ایسی فلمیں تجربات کے طور پر بنیں جن میں مکالموں کو برخاست سا کیا گیا۔

اس طرح زبان کی اس حد سے اوپر اٹھ جانا ہی آرٹ میڈیم کی سب سے بڑی طاقت ہے اور جس فلم میں یہ طاقت جتنی زیادہ ہوتی ہے وہ فلم اتنی عالم گیر اور دائمی بن جاتی ہے۔ کلاسک تخلیق تبھی ہوتی ہے جب اس کا احساس زبان وخیال اور کلچرل کے دروازوں کو توڑ کر صرف انسانی احساس بن جاتا ہے۔ جب بھی ایسی تخلیق سامنے آتی ہے تو اس کے احساس کو قبول کرنے کے لیے احساس، زبان جیسی میڈیم پر منحصر نہیں رہتا۔یہی وجہ ہے کہ ستیہ جیت رے کی بنگلہ فلمیں ہونے کے باوجود عالمی فلمیں ہوگئیں ہیں۔

ہندوستانی فلموں کی روایت کو عام طور پر پارسی تھیٹر کے ساتھ جوڑ کر دکھایا جاتا ہے۔ ایسا مانا جاتا ہے کہ فلم پارسی تھیٹر کی ترقی یافتہ اور تکنیکی شکل ہے۔ پارسی تھیٹر کی پیدائش انیسویں صدی کے آخری عشرے میں مہاراشٹر اور گجرات میں ہوئی تھی۔ یہ گجراتی، مراٹھی اور ہندی میں ناٹک کیا کرتے تھے۔اس کے بعد پارسی تھیٹر کے ساتھ الگ الگ زبان و مذہب کے لوگ آ کر جڑے انہوں نے اس دوران پارسی تھیٹر کے لیے

ایک ایسی زبان استعمال کی جو ہندوستان کے بہت بڑے حصے کو متاثر کرتی تھی۔ آگے چل کر یہ ہندوستانی زبان کہلائی۔ جو اردو زبان وادب کے بے حد قریب ہے۔ اس زبان کے پارسی تھیٹر کے ذریعے استعمال کا مقصد اپنی پہنچ کو ہندوستان کے زیادہ سے زیادہ حصوں تک پہنچانا تھا۔

اس حقیقت کو اب ساری دنیا تسلیم کر چکی ہے کہ پڑھی جانے والی صنف کی بہ نسبت دیکھی جانے والی چیز کا عوام پر براہ راست اثر زیادہ دیر تک ہوتا ہے علاوہ یہ بھی قابل توجہ ہے کہ ایک کتاب کے مقابلے سینما کے پرنٹ زیادہ تعداد میں نکلتے ہیں جس سے زیادہ ناظرین متاثر ہوتے ہیں۔ اس کے علاوہ اس فن کے بغیر پڑھے۔ لکھے اور زیادہ مہنگا نہیں ہونے کی وجہ سے اس میں قاری کے مقابلے ناظرین کی تعداد زیادہ ہے اور فلم چونکہ بصری میڈیم ہے اس لئے اس کی طاقت دوسرے میڈیم کے مقابلے زیادہ ہوتی ہے۔ اس لئے اس کے سماج پر اثرات زیادہ دیکھنے کو ملتے ہیں۔ یہ الگ بات ہے کہ یہ اثرات مثبت ہونے کے ساتھ منفی بھی ہو سکتے ہیں۔

میڈیم کے معنی ہوتے ہیں وسیلہ کے یعنی کسی وسیلے سے کسی بات کا کہا جانا۔ ساتھ ہی ساتھ اس بات کا بھی خیال بھی رکھنا کہ جو بات ناظرین تک پہنچائی جا رہی ہے وہ سماج کو کس طرح سے متاثر کر رہی ہے؟ چونکہ بات یہاں فلم کے میڈیم کی ہو رہی ہے تو ایسے میں یہ توقعات بلند ہو جاتی ہے کہ یہ میڈیم نہ صرف سماج کو بہتر بنانے میں تعاون کرے۔

فلمی میڈیم صرف ۱۱۹ سال پرانا میڈیم ہے۔ ۱۸۹۵ میں فرانس میں لیومیئر بھائیوں نے پہلی بار فلم کو ناظرین کے سامنے پیش کیا ہے۔ یہ فلم صرف دو منٹ لمبی تھی اس میں ایک کارخانے سے نکلتے ہوئے مزدوروں کو دکھایا گیا تھا۔ اس فلم کو اگر غور سے دیکھیں تو پائیں گے کہ آگے چل کر سینما نے جس سمت ترقی کی، لیومیئر بھائیوں کی فلموں میں ان سب بنیادیں چھپی ہوئی تھیں۔ ان کی فلموں کے ذریعے لوگوں کو ایسے تجربات سے روبرو ہونے کا موقع ملا جس کی وہ اس سے پہلے تخیل بھی نہیں کر سکتے تھے۔ انہوں نے اس دنیا میں جسے وہ جیتے اور دیکھتے تھے اور جس کا وہ حصہ تھے۔ اس کو ٹھیک ویسے ہی شکل میں سینما کے پردے پر دیکھا۔ لیومیئر بھائیوں نے حقیقت کو حقیقت کی طرح پیش کیا لیکن میلس نے اس امید کو جنم دیا کہ اس میڈیم کے ذریعے تخیلی دنیا کو حقیقت کی شکل میں پیش کیا جا سکتا ہے۔ یہ ایک ایسا میڈیم ہے جہاں حقیقت کو تخیل کی طرح اور تخیل کو حقیقت کی طرح پیش کئے جانے کے امکانات ہیں۔ اس طرح اب حقیقی اور غیر حقیقی دونوں طرح کی فلمیں تخلیق پانے لگیں۔

سلیم خاں کی پیدائش ۲۴ رنومبر ۱۹۳۵ء میں اندور مدھیہ پردیش میں افغانی پٹھان خاندان سے تعلق رکھنے والے کے یہاں ہوئی تھی۔ پریوار میں کل سات بھائی بہنوں کا کنبہ تھا جس میں سلیم خاں سب سے چھوٹے تھے۔ آج سے تقریباً ۱۵۰ سال پہلے سلیم خاں کے دادا کے والد لطیف خاں افغانستان کی جہالت سے پریشان ہو کر انگریزوں کی کابیلڑی جوائنکر ہندوستان آئے۔ ان پٹھان خاندان کا ہندوستان آنے کا مقصد اپنے خاندان کو جہالت سے نکال کر ایک بہتر سماج میں ان کی ترقی ہوتے ہوئے دیکھنا تھا۔

سلیم خاں کے والد رشید خاں اندور میں پولس محکمے میں D.C.P کے عہدے پر فائز تھے۔ سلیم خاں کی اسکولی تعلیم اندور کے انگریزی میڈیم اسکول کے مختلف اسکولوں میں ہوئی تھی۔ اندور سے ہی ۱۹۵۱ء میں میٹرک کا امتحان پاس کیا اس کے بعد بی.اے. بھی یہیں سے مکمل کی۔ ایم.اے. میں داخلہ تو لیا لیکن اسے مکمل نہیں کر سکے۔ اندور میں رہتے ہوئے انہوں نے اپنے کیریئر کے لیے مختلف شعبوں کا انتخاب کیا لیکن کافی آگے جانے کے بعد وہ اسے چھوڑ دیتے تھے۔ وہ کچھ بڑا اور سماجی لحاظ سے بہترین کام کرنا چاہتے تھے۔

سلیم خاں کی زندگی میں کیریئر سے متعلق کئی موڑ آئے لیکن انہوں نے کبھی پڑھنا نہیں چھوڑا۔ سلیم خاں کے والدان کے لیے کلکتہ سے اسٹیٹس مین نام کا اخبار منگواتے تھے جو چار دنوں میں اندور پہنچتا تھا۔ وہ اخبار سلیم خاں پڑھتے تھے اور پھر ان کے والد اس سے متعلق پوچھتے بھی

تھے کہ یہ پڑھا کہ نہیں وہ پڑھا کہ نہیں۔اس کے علاوہ بچپن سے ہی سلیم خاں کو فلمیں دیکھنے کا شوق تھا۔

ایک دن کی بات اندور میں ایک شادی تھی جہاں ممبئی سے بہت سارے فلم انڈسٹری کے لوگ بھی آئے تھے۔ان میں سے ایک تھے پروڈیوسر اور ہدایت کار امرناتھ انہوں نے سلیم خاں کو دیکھا اور ممبئی میں بحیثیت اداکار آنے کی دعوت دے دی۔اسی سال یعنی ۱۹۵۸ میں پہلی بار سلیم خاں اداکار بننے کے لیے ممبئی روانہ ہوگئے۔

گوالیار اسٹیٹ انڈیا جو اب گوالیار مدھیہ پردیش میں ہے وہیں جاوید اختر ۱۷ر جنوری ۱۹۴۵ء کو پیدا ہوئے۔

جاوید اختر کے والدین یو۔پی سے تھے۔ان کے والد کا خاندان خیرآباد سے اور والدہ کا خاندان رودولی سے تھا۔جاوید اختر کے خاندان کے لوگ دانش منداور ادیب تھے۔ان کے پردادا کے والد جن کا نام فضل حق تھا وہ غالب کے دور میں تھے۔فضل حق کی ہر مانام کی بیٹی تھیں جو انیسویں صدی کی شاعرہ تھیں۔ان کے دو بیٹے ہوئے بسمل اور مضطر دونوں شاعر تھے۔مضطر چھوٹے تھے اور وہ جاوید اختر کے دادا تھے۔ وہ گوالیار اسٹیٹ میں سیشن جج تھے اور وہیں جاوید کے والد پیدا ہوئے۔

چاروں طرف شعروشاعری کا ماحول تھا اور اس لئے جاوید کے والد نے چودہ برس کی عمر میں ہی شاعری کرنی شروع کردی جب ان کے والد صرف پندرہ برس کے تھے تو جاوید اختر کے دادا کا انتقال ہوگیا۔اس کے بعد انھیں تعلیم حاصل کرنے کے لیے علی گڑھ بھیج دیا گیا۔علی گڑھ میں ہی جاں نثار اختر کی ملاقات ایک شاعر مجاز سے ہوئی۔وہ جاوید اختر کے ماموں تھے۔اور اسی طرح سے جاوید اختر کے والد اور والدہ کی ملاقات ہوئی اور ان دونوں کی شادی ہوگئی۔

جاوید اختر کی بنیادی تعلیم ان کے ننہیال ہی میں ہوئی۔اس کے بعد لکھنؤ کے Cavin Taluqdar College میں چھٹی جماعت میں داخل کروایا گیا۔میٹرک کا امتحان علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کے منٹو سرکل اسکول سے پاس کیا اس کے بعد بی۔اے۔بھوپال سے کیا۔

کم عمری میں ہی جاوید اختر نے اردو انگریزی کے بہت ناولوں کو پڑھ لیا تھا۔ان کے گھر میں پڑھنے لکھنے کا اچھا ماحول تھا۔اس لئے تو پہلے مجبوری پھر بعد میں دلچسپی کی وجہ سے ادب کو بہت پڑھا۔وہ مصنف ابن صفی سے بہت متاثر تھے۔بھوپال سے بی اے مکمل کرنے کے بعد تلاش معاش میں ۱۴ر اکتوبر ۱۹۶۹ کو گرودت کا معاون ہدایت کار بننے کا خواب لئے ہوئے وہ ممبئی پہنچے۔

سلیم خاں ۱۹۵۸ء میں ممبئی آنے کے بعد نے کئی فلموں میں بحیثیت اداکار کام کیا۔۱۹۵۹ میں ان کی پہلی فلم 'بارات' ریلیز ہوئی جس میں ان کا بہت چھوٹا سا رول تھا۔اس طرح پروفیسر (۱۹۶۲) تیسری منزل (۱۹۶۶) سرحدی لوٹیر (۱۹۶۶)، دیوانہ (۱۹۶۷) وغیرہ فلموں میں بھی چھوٹے چھوٹے رول کئے۔ایسے ہی چھوٹے موٹے تقریباً ۲۵ر فلموں میں کام کرتے ہوئے ممبئی میں سات سال گزر گئے۔اب ان کے پاس کوئی انتخاب نہ تھا۔وہ دوسرے تمام امتحانات کے لیے over age ہوگئے تھے۔اس کے بعد انہوں نے ایک فلم کی اسکرپٹ 'دو بھائی' کے نام سے لکھی۔اس فلم کے ہدایت کار برج تھے۔۱۹۶۹ میں ریلیز ہوئی یہ فلم ہٹ ہوئی تھی۔اس فلم کی کہانی سلیم خاں نے پرنس سلیم کے نام سے لکھی تھی۔اسی دوران سلیم خاں نے اپنے اندور کے تجربات یعنی پولس ڈیپارٹمنٹ کو ذہن میں رکھ کر ایک فلم کی کہانی لکھی جو آگے چل کر 'زنجیر' نام سے پردہ سیمیں پر آئی۔

فلم لکھنے کے علاوہ سلیم خاں بحیثیت اداکار بھی جدوجہد جاری رکھے ہوئے تھے۔سرحدی لٹیرے (۱۹۶۶) اس فلم کے سیٹ پر ان کی ملاقات جاوید اختر کے نام کے ایک شخص سے ہوئی جو اس فلم میں معاون ہدایت اور مکالمہ نگار تھے۔

جاوید اختر ۴ر اکتوبر ۱۹۶۴ کو ممبئی آگئے۔وہ گرودت کے معاون ہدایت کار بننا چاہ رہے تھے۔لیکن ان کے ممبئی پہنچنے کے پانچ دنوں

بعد ہی گرودت نے خودکشی کرلی۔اس کے بعد جاوید اختر پروڈیوسر ہدایت کار کمال امروہوی کے یہاں ۵۰روپیہ ماہوار تنخواہ پر ہیلپر بوائے کی حیثیت سے کام کیا۔ ۱۹۶۵میں جاوید اختر کو ہدایت کار ایس.ایم.ساگر کے یہاں نوکری مل گئی۔ وہ ۱۹۶۶میں اداکار شیخ مختار کو ایک فلم 'سرحدی لوٹیرے' بنا رہے تھے اس میں جاوید اختر معاون ہدایت کار اور مکالمہ اور ہیلپر بوائے کی حیثیت سے کام کررہے تھے۔اسی فلم میں سلیم خاں بھی ایک چھوٹے سے کردار میں تھے۔سلیم خاں اور جاوید اختر کی ملاقات پہلی بار فلم سرحدی لٹیرے کے سیٹ پر ہوئی تھی۔

'سرحدی لوٹیرے' کے مکمل ہونے کے بعد بھی دونوں ایک دوسرے سے ملتے رہے۔ کچھ وقت گزر جانے کے بعد دونوں نے یہ من بنالیا کہ اب انھیں رائٹر ہی بننا ہے اس لئے سلیم خاں نے اسکرپٹ نگار ابرار علوی اور جاوید اختر نے کیفی اعظمی کے معاون بن کر اسکرپٹ نگاری کے گن سیکھنے لگے۔اسی دوران دونوں جب بھی ملتے ساتھ فلمیں دیکھتے اور اسکرپٹ کی باریکیوں پر بحث کرتے تھے ان دونوں کو ایک ساتھ لکھنے کا موقع ملا سپّی پروڈکشن کی فلم 'انداز' (۱۹۷۱) میں اور آخر کار سلیم خاں جاوید اختر، سلیم۔جاوید بن گئے۔

سلیم۔جاوید کی جوڑی میں لکھے گئے فلموں میں کون کیا لکھتا ہے اس بات کا جواب دینے سے دونوں بچتے ہیں لیکن ان دونوں کے بارے میں یہ بات تو ضرور کہی جاسکتی ہے کہ سلیم خاں جہاں کہانیوں اور اسکرین پلے کی اچھی سمجھ رکھتے تھے وہیں جاوید اختر کو مکالمہ لکھنے میں مہارت حاصل تھی۔

سلیم۔جاوید کو کرداروں کے نام رکھنے پر بڑی فوقیت حاصل تھی۔اور یہی وجہ رہی کہ اان کی فلموں کے کردار وں ان کی اسکرپٹ کی طرح ہی مقبول ہوئے۔انہوں نے اپنے کرداروں کے نام داگا، تیجا، ڈابر، ساونت، کاپریا وغیرہ رکھا۔ ہندوستانی سینما میں اس طرح کے نام کبھی سنائی نہیں دیئے۔دونوں اپنے کرداروں کے ایسے نام بڑی سوچ سمجھ کر رکھا کرتے تھے تا کہ وہ اپنے نام کی طرح اپنے کردار کی وجہ سے ہمیشہ جانے جائیں۔

ہندوستانی سینما میں سلیم۔جاوید کے آنے سے پہلے اور جانے تک اسکرپٹ نگار کو منشی ہی سمجھا جاتا رہا ہے۔اس کی بڑی وجہ تھی ان کا اسکرپٹ کی تکنیک سے ناواقف ہونا۔اور اس لئے ان کی اسکرپٹ میں میں تبدیلی کی جاتی تھی۔لیکن سلیم۔جاوید کے ساتھ ایسا نہیں تھا۔ان کو اس سسٹم سے لڑنا تھا جس میں اسکرپٹ نگار کی کوئی اہمیت ہی نہیں تھی۔ پہلے اسکرپٹ کو ڈائریکٹر، اداکار، اداکارہ، یا پروڈیوسر کی سنک کے حساب سے تیار کیا جاتا تھا۔تو دراصل اس نے اس روایت سے بغاوت کی اور اسی سے وہ بدنام بھی ہوئے اور مقبول بھی۔

سلیم۔جاوید کے فلموں کے بارے میں اکثر لوگوں کا خیال ہے کہ ان کی فلمیں قتل وغارت، تفریحی، باہر کی فلموں سے متاثر وغیرہ ہیں۔لیکن جب ان باتوں سے پرے ہٹ کر ایک عام اور سماجی ناقدین بن کر ان کی فلموں کا جائزہ لیتے ہیں تو پاتے ہیں کہ ان کی فلموں میں نہ صرف ایک بہترین سماج ہے بلکہ ایک بہترین سماج کیسے تخلیق کیا جاسکتا ہے اس طرح بھی اشارہ ملتا ہے۔تفریحی ذرائع کی مدد سے ہی صحیح ان کی فلمیں میں اس وقت کا سماج اپنی تمام اچھائی اور برائیوں کے ساتھ ہمارے سامنے آجاتے ہیں۔

سلیم۔ جاوید نے تقریباً ۲۱رفلمیں لکھیں۔ جن میں سے ۱۸رفلمیں تو بے حد کامیاب فلموں کے زمرے میں آتی ہیں۔ اور ان ۱۸رفلموں میں سے بھی صرف چھ فلمیں ایسی ہیں جو ہمیشہ بحث کا موضوع رہی ہیں اور ان فلموں کی ایک مماثلت یہ بھی ہے کہ اس میں ایک کردار اینگری ینگ مین کو ذہن میں رکھ کر لکھا گیا۔ دراصل ہندوستانی سینما میں یہ کردار سلیم۔جاوید کی دین ہے جسے یہ کبھی فراموش نہیں کرسکتی۔ اینگری ینگ مین دراصل ایک نوجوان ہے وہ ہمارے اس سسٹم سے ناراض ہے اور ان کی یہ ناراضگی اس کے اندر موجود ہے وہ اس میں کبھی کسی کو ساجھی دار نہیں بناتا۔وہ اس سسٹم سے اکیلے بدلہ لینا چاہتا ہے وہ اس سسٹم کو بدلنا چاہتا ہے۔

اگر ہم بات ہالی ووڈ کی کریں تو ہم دیکھتے ہیں کہ وہاں کے رائٹر کو ہر لحاظ سے بہت عزت حاصل ہے فلموں کے کریڈٹ کے معاملے میں ان کا نام آخر کے تین ناموں میں ہوتا ہے اور وہاں کے اسکرپٹ نگاروں کو فلمیں لکھنے کے عوض میں اچھی خاصی رقم دی جاتی ہے۔ کبھی کبھی تو بڑے اسٹار سے بھی زیادہ ہندوستانی سینما کے آٹھویں دہائی کے پوسٹر پر نظر جاتی ہے تو ہم پاتے ہیں کہ سلیم۔ جاوید ہی وہ رائٹر جن کو فلموں میں اتنی شہرت و مقبولیت ملی یا انہوں نے یہ حق خود حاصل کیا ہے۔ ہندوستان میں یہ حق سلیم۔ جاوید سے پہلے تھوڑا بہت پنڈت ملک راج شرما اور کمال امروہوی کو ہی حاصل تھا۔ سلیم۔ جاوید نے بھی یہاں اسکرپٹ نگاروں کے حق کی لڑائی لڑی اور اس کڑی کے تحت انہوں نے اپنی لکھی ہوئی فلم 'دوستانہ' میں اس وقت کے سوپر اسٹار امیتابھ بچن سے زیادہ روپئے محنتانہ کے طور پر لئے۔ اس کے علاوہ سلیم۔ جاوید نے ہی ہندوستانی سینما کو اسکرین پلے کے مغربی اصول وضوابط سے متعارف کروایا۔

۱۹۸۲ء کے بعد سلیم جاوید ایک دوسرے سے الگ ہو کر پھر سے سلیم خاں اور جاوید اختر ہو گئے۔ ۱۵ سال کی شراکت کا اختتام انانیت کی وجہ سے ہوا۔ ان ۱۵ سالوں میں انہوں نے ہندوستانی سینما خاص کر اسکرپٹ نگاری کے شعبے میں خدمت کی۔ ان کے اس جوڑی ٹوٹنے سے وہ جو ایک خالی پن آیا ہے اس کی بھرپائی کبھی نہیں کی جا سکتی ہے۔

سلیم۔ جاوید کے ہم عمر اسکرپٹ نگاروں میں کئی ایسے نام ہیں جنہوں نے بہترین فلمیں لکھ کر اپنا نام ہندوستان کی تاریخ میں درج کروالیا ہے ان اسکرپٹ نگاروں میں پہلا نام وجاہت چنگیزی مرزا کا آتا ہے۔

وجاہت مرزا چنگیزی تقریباً ۴۸ سالوں تک ہندوستانی سینما سے جڑے رہے اور ان ۴۸ سالوں میں گنتی کی چند فلمیں تخلیق کی۔ مثلاً آب حیات، مدر انڈیا، مغل اعظم، گنگا جمنا، یہ وہ فلمیں ہیں جو ہندوستانی سینما کا سرمایہ مانی جاتی ہیں اور انھیں کی بدولت وہ ہندوستانی سینما میں صف اول کے اسکرپٹ نگاروں میں شمار کیے جائیں گے۔

کمال امروہوی ہندوستانی سینما کے ان گنے چنے اسکرپٹ نگاروں میں سے ہیں جس میں مغلیہ سلطنت کی باریکیوں کی بہت معلومات تھی۔ انہوں نے اس پہلو کے پیش نظر جیلر، پکار اور مغل اعظم جیسی شاہکار فلمیں لکھیں۔ اس کے علاوہ انہوں نے ہندوستان کی پہلی psycho thrillar فلم 'محل' لکھی۔ اپنی انہیں تخلیقوں کی بنا پر ان کا نام ہندوستانی سینما کے آسمان پر ہمیشہ چمکتا رہے گا۔

خواجہ احمد عباس تقریباً ۵۰ سالوں تک ہندوستانی سینما سے جڑے رہے۔ ایک طرف انہوں نے اپنی فلموں میں کمرشیل کا بھی پہلو رکھا اور آوارہ، شری ۴۲۰، بابی، وغیرہ فلمیں تخلیق کیں، وہیں دوسری طرف انہوں نے خالص مدعوں کو اٹھاتی ہوئی فلمیں بھی لکھیں جن میں نیا سنسار، ڈاکٹر کوٹ نیس کی امر کہانی، شہر اور سپنا، نکسلائٹ وغیرہ اہم فلمیں ہیں۔ ہندوستانی سینما کی تاریخ میں ان کو متبادل سینما کے خالق کی شکل میں ہمیشہ یاد کیا جاتا رہے گا۔

اختر الایمان کی گمراہ، وقت، دھرم پوتر، وغیرہ بہترین تخلیق ہیں۔ جو ہندوستانی سینما کی بڑی ستون ثابت ہوتی ہیں۔ اختر الایمان کی فلمیں نہ صرف کمرشیلی بہت ہٹ رہی بلکہ ان میں سماجی عناصر بھی نمایاں طور پر پائے جاتے ہیں۔ بی آر چوپڑا کے لیے انہوں نے 'قانون' نام کی فلم لکھی تھی۔ ہندوستان کی یہ پہلی فلم تھی جس میں آئین کا بہت زیادہ استعمال کیا گیا ہے۔ اس فلم کے ذریعے انہوں نے سب سے پہلے عدالتی کارروائی کو اردو زبان کی شکل وصورت عطا کی جو آج تک کورٹ میں سنائی، دکھائی دیتا ہے۔

اندر راج آنند فلموں میں آنے سے پہلے تھیٹر کے لیے ڈرامہ لکھا کرتے تھے۔ جس میں ہمیشہ سماجی مسائل کو ترجیح دی جاتی تھی۔ آنند کے فلمی زندگی زندگی کا آغاز بھی ایک انقلابی فلم 'آگ' سے ہوا، لیکن وہ فلم چل نہیں پائی۔ اس کے بعد آہستہ آہستہ ان کی فلموں نے سماجی

مسائل کی جگہ تفریح نے لے لیا۔ مثلاً جولی، ہاتھی میرے ساتھی، ناگن، وغیرہ ان کی آخری لکھی گئی فلم شہنشاہ تھی۔ تقریباً ۴ دہائی تک اپنے فلمی خدمات دینے والے اس اسکرپٹ نگار کو ہندوستانی سینما ہمیشہ یاد رکھے گی۔

ایس۔علی رضا معیاری اسکرپٹ نگاروں میں گنے جاتے ہیں۔ سماجی لحاظ سے انڈین سینما کے لیے ان کی فلمیں بڑی اہم مانی جاتی ہیں۔ ایسا کہا جاتا کہ رضا کو اپنے وقت سماج اور ان سے جڑے ہوئے لوازمات کو جاننے، سمجھنے اور پرکھنے کی بڑی اچھی سمجھ تھی۔ اور اس لئے انہوں نے اپنی پوری زندگی میں جتنی بھی فلمیں تحریر کیں وہ اپنے وقت اور سماج کا حصہ تھیں۔ ایسا لگتا ہے کہ رضا نے اپنے وقت کو فلم میں اتار دیا ہے۔

راجندر سنگھ بیدی بھی ہندوستانی سینما کے بڑے اسکرپٹ نگاروں میں شمار کیے جاتے ہیں۔ انہوں نے کبھی بھی کسی کمرشیل سمجھوتے کے تحت فلمیں تخلیق نہیں کیں۔ ان کی فلمیں ان کی سمجھداری کا ثبوت دیتی ہیں جن میں سماجی رنگ پوشیدہ ہے۔ انہوں نے بڑی بہن، دیوداس، مرزا غالب، مدھومتی، مسافر، انوپما، ستیہ کام وغیرہ جیسی فلمیں لکھ کر اس بات کو سچ ثابت کیا ہے۔

ابرار علوی اور گرودت صرف تین فلموں پیاسہ، صاحب بیوی اور غلام اور کاغذ کے پھول کی وجہ سے ہندوستانی سینما میں ہمیشہ یاد کئے جائیں گے اس کے علاوہ گرودت کیمپ کے باہر ابرار علوی نے تقریباً چالیس فلمیں تخلیق کیں جن میں سے زیادہ تر کامیاب ثابت ہوئی۔ ان کے خدمات کو کبھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا ہے۔

گلزار نے آشرواد، خاموش، سفر، گھروندا، معصوم، آنند، اجازت، ماچس وغیرہ فلمیں لکھیں۔ گلزار کی دنیا اپنے دوسرے اسکرپٹ نگاروں سے تھوڑی الگ دکھائی دیتی ہے۔ وہ اپنی فلموں میں سماج کی بڑی بڑی باتیں نہیں ہوتی ہیں بلکہ وہ انسانی زندگی کے کسی ایک پہلو کو لے کر اس کو بہت گہرائی اور خوبصورتی سے گڑھتے ہیں۔ وہ ہندوستانی سینما کے بڑے اسکرپٹ نگار ہیں جو اپنی علیحدگی اور بلند خیالی کی وجہ سے اپنا ایک الگ مقام رکھتے ہیں۔

پریاگ راج بنیادی طور پر ہندوستانی سینما میں تفریحی اسکرپٹ لکھنے کے لیے جانے جاتے ہیں۔ ان کی اسکرپٹ کا بنیادی پلاٹ کسی سماج اہم مسائل کو تو نہیں اٹھاتا لیکن مجموعی طور پر ایک سیکھ ضرور دیتا ہے۔ پریاگ راج نے سچا جھوٹا، آ گلے لگ جا، روٹی، امر۔اکبر۔انتھونی، نصیب جیسی فلمیں لکھیں ہیں۔ بحیثیت اسکرپٹ نگار پریاگ راج نے تفریحی لحاظ سے ہی سہی لیکن ہندوستانی سینما کو بہترین فلمیں دیں جسے یہ سینما نگری کبھی فراموش نہیں کر سکتی ہے۔

راہی معصوم رضا فلم کے جذبات سمجھنے والے اسکرپٹ نگاروں میں گنے جاتے ہیں جنھوں نے بڑی کامیابی سے بہترین کامیڈی لکھنے کے علاوہ آرٹ فلمیں بھی لکھیں۔ رضا کا فلمی دنیا میں بحیثیت اسکرپٹ نگار یہ کمال رہا ہے کہ انہوں نے ایک ہی وقت میں رشی کیش مکھرجی اور راج کھوسلا دونوں کیساتھ بخوبی کام کیا۔ رضا کی انہیں خوبیوں کی وجہ سے وہ ایک عظیم اسکرپٹ نگار ہوئے۔

قادر خان کو ہندوستانی سینما میں جدید کامیڈی سے متعارف کروانے کا سہرا جاتا ہے۔ امیتابھ بچن کی وہ کامیڈی فلمیں جس کے تعاون سے وہ سپر اسٹار بنے، ان فلموں کی تخلیق قادر خان کے ذریعے ہی ہوئی۔ مثلاً امر، اکبر، انتھونی، ستے پہ ستا، نصیب، مقدر کا سکندر وغیرہ۔ قادر خان نے جدید کامیڈی کے پودے کو تقریباً ۲۵ سالوں تک اپنے تخلیقی ذہن سے سینچ کر پروان چڑھایا۔ اگر کبھی ہندوستانی سینما کی کامیڈی فلموں کی تاریخ لکھی جائے گی تو اس میں قادر خان کا نام سرفہرست آئے گا۔

ساگر سرحدی کی فلمی زندگی کا آغاز بطور اسکرپٹ نگار واسو بھٹا چاریہ کی فلم "انوبھو" سے ہوا۔ اس کے بعد بھی انہوں نے بازار، نوری

وغیرہ بہترین فلمیں تخلیق کر اپنے سماجی سمجھ کا تعارف دیا۔اس کے علاوہ انہوں نے لیش چوپڑا اور راکیش روشن کے لیے کچھ کمرشیل فلمیں ضرور کیں لیکن اس میں بھی سماجی عناصر پنہا تھا۔

سلیم۔جاوید بحثیت اسکرپٹ نگار فلموں ۲۱رفلموں کی اسکرپٹ لکھی۔ان میں سے ۱۲رفلمیں ایسی ہیں جن کی مکمل اسکرپٹ لکھی اوران ۱۲ارمیں سے بھی ۶رفلمیں اسکرپٹ کے لحاظ سے اہم مانی جاتی ہیں۔اس لیے ان پر یہاں قدرے تفصیل سے بات کی گئی ہے۔

فلم 'زنجیر' کی کہانی پہلی سپاٹ نظر میں اور خشک سی لگتی ہے اس میں پیچیدگی کے نام پر زیادہ نہیں ہے۔لیکن فلم زنجیر کی کہانی ایک علیحدہ کردار کے روپ میں قائم کی گئی کہانی ہے اس فلم کا دلچسپی اور پیچیدگی اس فلم کے کردار میں چھپی ہوئی ہے۔فلم میں سب۔پلاٹ کم ہی ہیں۔یہ فلم پہلے بہترین کردار نگاری کی وجہ سے بھی جانی جاتی ہے اس فلم کی کہانی کی سب سے بڑی بات یہ سماجی مدعوں کو بڑے بے باک طریقے سے اٹھاتی ہے۔

فلم دیوار میں دوسری بار اینگری ینگ مین کے کردار کو پیش کیا گیا۔گویا یہ تصور سلیم۔جاوید نے فلموں کو دیا۔فلم دیوار کی کہانی ہر لحاظ سے بہترین اور معیاری مانی جاتی ہے۔فلم دیوار میں بہترین کردار نگاری ملتی ہے۔اس کے علاوہ دونوں پلاٹ پائنٹ کا بھی بہترین استعمال ملتا ہے۔۔سب۔پلاٹ بھی بہترین انداز میں ہمارے سامنے آتے ہیں اور بڑی آسانی سے اس میں سما جاتے ہیں۔فلم دیوار میں مختلف سین کی مدد سے سماج کے کئی مدعے کو اٹھایا گیا ہے۔

فلم 'شعلے' کی کہانی بڑے کنواس کی کہانی ہے۔جس میں کردار کے سامنے کئی پیچیدگیاں ہیں۔اس فلم کی کہانی کسی ایک گھر کی کہانی نہ ہو کر ایک بڑے سے گاؤں اوران سے جڑے ہوئے مسائل کی کہانی ہے۔جس میں سماجی رنگ نمایاں ہے۔ اس کے چھوٹے بڑے تمام کردار تسلیم شدہ ہیں۔اس میں سب پلاٹ بھی زیادہ ہیں۔فلم کی کہانی میں تفریحی عناصر اتنے زیادہ ہیں کہ فلم کو خشک نہیں ہونے دیتے۔

فلم 'ڈان' کی کہانی ایک کردار ڈان کو لے کر بنائی گئی کہانی ہے۔کہانی میں تفریح اور پیچیدگی دونوں عناصر موجود ہیں۔اس فلم کی کہانی کی کامیابی کا راز اس میں چھپا ہوا ہے کہ کہیں نقلی ڈان غنڈوں کی پکڑ میں نہ آجائے۔دونوں پلاٹ پائنٹ کا بہترین استعمال ہے اور کردار نگاری بھی اپنا جواب نہیں رکھتا ہے سب پلاٹ بھی کہانی کو بڑے خوبصورت انداز میں آگے کی طرف لے جاتے ہیں۔

فلم 'ترشول' کی کہانی اپنے آپ میں بالکل نئی اور منفرد ہے۔بالکل نئی ان معنوں میں کہ اس فلم میں اصل میں یہ تعریف متعین کرنے کی کوشش کی گئی ہے کہ ناجائز بچہ کون ہوتا ہے؟ اور منفرد اس لئے کہ ہمارا اہم کردار یہ جانتا ہے کہ جس کو وہ تباہ و برباد کرنا چاہتا ہے وہ اس کا اصل باپ ہے۔فلم میں بہترین کردار نگاری ملتی ہے۔دونوں پلاٹ پائنٹ بھی فلم کو اہم موڑ دینے میں کامیاب ہیں۔سب۔پلاٹ کا بھی خوبصورتی سے استعمال ملتا ہے جو کہ کسی بھی فلم کے لیے بے حد اہم ہوتا ہے۔

فلم 'کالا پتھر' کی کہانی میں ناول نگار گورکی کے ناول 'ماں' کے مزدوروں کے حالات کو جدید پس منظر میں دیکھنے کی کوشش کی گئی ہے۔بڑے کینواس کی اس کہانی میں مزدوروں کے گاؤں اوراس کے مسائل کو خوبصورتی سے اجاگر کیا گیا ہے۔اس کے علاوہ مالکوں کی نیت اور مزدوروں اور دوسرے کرداروں کی کردار نگاری لاجواب ہے۔سب۔پلاٹ کا بھی خوبصورت طریقے سے استعمال کیا گیا ہے وہ اس فلم کی کہانی سے نکلتے ہیں اوراس میں شامل ہوجاتے ہیں۔اس فلم کی کہانی کے دونوں پلاٹ پائنٹ بھی ناظرین کے اندر فلم کے لیے تجسس پیدا کرنے میں کامیاب ہیں۔

اب اگر بات سلیم۔جاوید کے مجموعی اسکرین پلے کی جائے تو ہم پاتے ہیں کہ ان فلموں کے پلاٹ پائنٹ زوردار جھٹکے کے ساتھ فلم کی

کہانی کو دوسری طرف موڑ دیتے ہیں۔سلیم۔جاوید کے پلاٹ پائنٹ ٹھوس اور مستحکم نظر آتے ہیں وہ کسی طرح سے جذبات پر مبنی نہیں ہے۔ سلیم۔جاوید نے اپنے اسکرین پلے کو ارسطو کے ذریعہ دیئے گئے تین حصے Set-up،Confrontation،اورResolution میں بڑی بہترین طریقے سے سیٹ کیا ہے۔

سلیم۔جاوید کے اسکرین پلے کی ایک بڑی خوبی کردار نگاری بھی ہے ان سے پہلے کوئی بھی ہندوستان کی فلم اٹھا کر دیکھ لیں اس میں کردار نگاری کی اتنی عمدہ مثال کم ہی ملتی ہے۔مثلاً کسی سین میں ہیرو کا باپ مر جاتا ہے اور اگلے ہی سین میں وہ اپنی محبوبہ کے ساتھ گانا گاتا ہوا نظر آتا ہے۔سلیم۔جاوید کی کئی کامیابیوں میں سے ایک کردار نگاری بھی ہے جس میں اس کے ادا کار کردار کے ایک جیسی حالات میں فلم کے شروع سے آخر تک ایسا ہی رہتا ہے۔

اس کے علاوہ اسکرین پلے کے ہی اجزاء انٹرول اور فلش بیک کی سمجھ کا اندازہ ہم ان کی فلمیں دیکھ کر لگا سکتے ہیں۔رفتار کا بھی فلم کے اسکرین پلے سے ایک خاص رشتہ ہوتا ہے۔تقریباً ان کی تمام فلموں میں کہانی کی مانگ کے مطابق رفتار ملتی ہے۔ان کے اسکرین پلے کے اتنے کامیاب ہونے کے پیچھے رفتار کا بھی بڑا تعاون ہے۔

سلیم۔جاوید کے فلموں کے مکالمے کے حوالے سے کہہ سکتے ہیں کہ کسی فلم کو کامیاب بنانے کے لیے جیسے مکالموں کی ضرورت ہوتی ہے وہ تمام خوبیاں سلیم۔جاوید کے فلموں کے مکالمے میں موجود ہے۔ان کے مکالموں میں کہاوتوں،محاوروں کا استعمال تو ملتا ہی ہے ساتھ ہی ساتھ ان کے مکالموں میں پنچ لائن،اگلے سین آنے کا اندیشہ،متضاد الفاظ کا استعمال،چست،درست اور چھوٹے چھوٹے جملے جیسی معیاری خوبیاں بھی موجود ہیں۔اس کے علاوہ سلیم۔جاوید مکالموں کا استعمال کردار کو واضح کرنے،مکالموں کے ذریعے فلم کو دلچسپ اور ڈرامائی بنانے کے لیے بھی کیا جاتا ہے۔ان کے مکالموں کی خوبی یہ بھی ہے کہ وہ اپنے اندر شوشل پیغام لئے ہوئے ہوتے ہیں۔انھیں وجوہات کی بنا پر ان کے مکالمے ناظرین کے درمیان زبان زد ہو کر لافانی ہو گئے۔

دلیلوں سے یہ بات ظاہر ہو چکی ہے کہ ہندوستانی سینما میں ہندوستانی زبان استعمال ہو رہی ہے جو اردو زبان وادب کے زیادہ قریب ہے۔کوئی بھی فلم دو بار بنتی ہے پہلی تحریری شکل میں،دوسری کیمرے کے ذریعے۔اسکرپٹ اور مکمل سینما سے ہم کسی فلم میں استعمال ہونے والی زبان کا پتہ لگا سکتے ہیں۔فلموں میں زبان پانچ طرح سے استعمال ہوتی ہے۔(۱) کہانی (۲) منظر نامہ (۳) مکالمہ (۴) نغمہ اور (۵) فلموں کے نام سے۔

فلم چونکہ کیمرے کے ذریعے بنائی جاتی ہے اس لئے کہانی اور منظر نامہ کیمرے کی زبان بن جاتا ہے اور جب ہمیں کسی فلم کے زبان پر بات کرنی ہوتی ہے تو مکالمہ،نغمہ اور فلموں کے نام کے معرفت یہ طے کرتے ہیں کہ اس میں کون سی زبان استعمال کی جا رہی ہے۔سلیم۔جاوید کا تعلق صرف اور صرف اسکرپٹ نگاری سے رہا ہے اس لئے ان کے فلموں کے نام اور مکالموں کے ذریعے ان کے فلموں کی زبان متعین کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔اور یہ ثابت کیا گیا ہے کہ ان کی فلموں میں ہندوستانی زبان استعمال ہو رہی ہے جو اردو زبان وادب کے زیادہ قریب ہے۔

اکثر لوگوں کا خیال ہے کہ سلیم۔جاوید کی فلمیں تفریحی ہیں اور اس لیے اس میں سماجی عناصر تلاش کرنا بے معنی ہے۔لیکن ایسا نہیں ہے کہ تفریح کے ذریعے اچھی اور سماجی باتیں بیان نہیں کی جا سکتی ہیں...سلیم جاوید کے پلاٹ کے ساتھ ساتھ ان کے سب پلاٹ یا منظر بھی سماج کے کئی اہم مسائل کو اٹھائے ہوئے نظر آتے ہیں۔ایسے بہت سے سماجی مسائل،مدعے،وغیرہ ہیں جس کی طرف ان کی فلموں کی بدولت ہم متوجہ ہو پاتے ہیں۔

☆☆☆